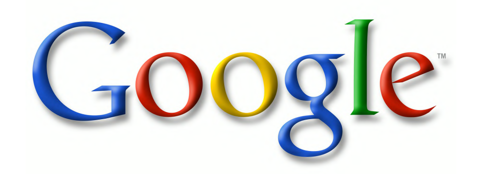



HARVARDIANA · IN · NOV · ANG
ACADEMIA
ET
VE RI
TAS
CHRISTO
ECCLESIAE

DIE KUNST

FÜNFZEHNTER BAND



DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

FÜNFZEHNTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXII. JAHRGANG



MÜNCHEN 1907

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

Druck von Alphons Bruckmann, München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

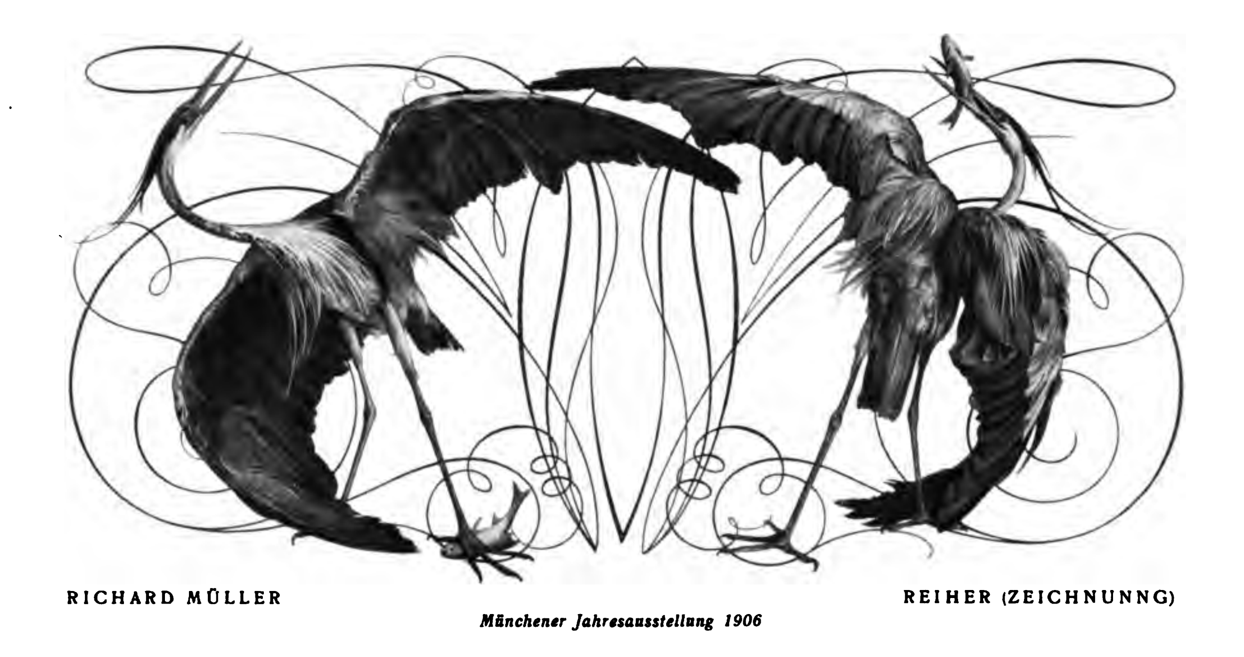
Personal-Register

Orts-Register

Aphorismen

Literarische Anzeigen

II. Bilder



RICHARD MÜLLER — REIHER (ZEICHNUNNG)

Münchener Jahresausstellung 1906

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1906

Von F. v. OSTINI

Mehr noch, als die vorjährige, ist die heurige Glaspalastausstellung ein höchst beredtes Plaidoyer für eine Reform unseres Ausstellungswesens. Man muß gerecht sein und erkennen, daß die Münchener Künstlergenossenschaft als Veranstalterin dieser im ganzen nicht eben erquicklichen Kunstschau mit Schwierigkeiten kämpft, unter einem Ballast leidet, wie keine andere Korporation. Die Schwierigkeit ist eine ungeheure Mitgliederzahl, der Ballast liegt in einer Unmasse ersessener Vorrechte von solchen Mitgliedern, die das Ausstellen im Glaspalast als eine Verkaufsgelegenheit sich nicht nehmen lassen, ohne sich dafür auch entsprechend anstrengen zu wollen. Die immer miserabler werdenden Beleuchtungsverhältnisse des Glaspalastes tun dann noch ein übriges. Es gibt heuer eine ganze Reihe von solchen Sälen, in denen kaum eine „Nummer“ auch nur flüchtigen Besuch lohnt. Die „Retrospektive“, die von anderer Seite eingehender gewürdigt werden soll, die „Ausstellung der Scholle“, die schon gewürdigt ist und die ersten Säle der Luitpoldgruppe bilden Lichtblicke in jenem allgemeinen Düster — in den anderen Räumen muß man sich das Gute schon suchen und oft recht mühsam.

Die Perle jener Säle, die unter der Aegide der Genossenschaft stehen, ist wohl ein etwas später zur Ausstellung gekommener „Frühlingsabend“ von BÖCKLIN, mit einem Flöte blasenden Pan und zwei lauschenden Nymphen, ein Bild, dessen weiche dunkle Spätabendstimmung von hinreißender Poesie verklärt ist und das auch der Malerei nach — man sehe nur den prachtvollen Akt der einen Nymphe an! — zu den Meisterwerken aus Böcklins höchster Reifezeit gehört (Abb. s. K. f. A. XXI., S. 337). Der „Frühlingsabend“ ist um 1879 entstanden. Eine große Ausstellung mit ihrem Gewirr von vielen und verschiedenartigen Erscheinungen ist freilich nie eine günstige Umgebung für einen Böcklin, der auch von schlecht gemalten und brutalen Sachen, wenn sie nur modern — farbig sind, leicht totgeschlagen wird. Es ist beispielsweise spottleicht, nach beliebter Manier ihn so aufzustellen, „daß man sieht, wie schlecht der Kerl malte“. In der Nähe hängen eine Menge Bilder, die seiner Wirkung auch hier weh tun, so die ein wenig trocken, aber gar nicht uninteressant gemalte Episode aus der Schlacht bei Leipzig von WALTER SYRUTSCHÖCK, das figurenreiche, recht gleichgültig lassende „In der Kirche“ von LAD. V. HEGEDÜS — auch eins von den Motiven, die nicht tot zu kriegen sind! — G. H. F. BELL's lebendiges Bildnis eines Pariser Studenten (in höheren Seme-



CORNELIUS WAGNER — MORGENSTILLE

Münchener Jahresausstellung 1906



PH. O. SCHAEFER — MADONNA

Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-ausstellung 1906

OTTO PROPHETER
BILDNIS DER FRAU VON SCH.



CORNELIUS WAGNER MORGENSTILLE
Münchener Jahresausstellung 1906



PH. O. SCHAEFER MADONNA
Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-ausstellung 1906

OTTO PROPHETER
BILDNIS DER FRAU VON SCH.

stern) oder gar drüben des Dänen HENRIK JESPERSEN „blendend“ gemachter, aber höchst spektakulöser „Sonnenuntergang“, in dem das Phänomen der „Ueberstrahlung“ mit verblüffender und augenverderbender Geschicklichkeit wiedergegeben ist. Dagegen kommt ein Böcklinscher Abend freilich nicht auf!

Von den rühmlich bekannten älteren Künstlern der „Genossenschaft“ sind heuer viele nicht vertreten. Von DEFREGGER ist nur der Charakterkopf eines Tirolers da, HERMANN KAULBACH hat eine liebenswürdige Kinderszene „Puppenspiel“, EDUARD GRÜTZNER die neue Version seiner famosen „Versuchung“ ausgestellt, die schon bekannt ist, KARL SEILER drei seiner beliebten Feinmalereien — darunter eine in Malerei wie Charakteristik ausgezeichnete typenreiche Szene vom Münchener Bahnhof — und GEORG PAPPERITZ eine Anzahl höchst eleganter Damen- und Kinderporträts mit teilweise superb gemalten Toiletten und eine große dekorative Diana. Die vier letztgenannten Künstler feiern bekanntlich in diesem Jahre ihre sechzigsten Geburtstage. Von FRANZ SIMM ist wieder eines seiner subtilen, liebenswürdigen Empirestücke zu sehen „Der Erstgeborne“, das die große technische Kunstfertigkeit des Malers namentlich in der virtuosen Malerei des vielen Weiß von Bett und Gewändern offenbart. Ein klares Bildnis der Großfürstin Kyrill hat seinen Vorzug mehr in der Durchbildung der Details, als in überzeugender Lebendigkeit. Gerade dieser Kopf, der nicht durch die schönen Linien, sondern durch seine Rasse anziehend ist, müßte auch mit Temperament gemalt sein. Von WALTER FIRLE's Bildern sind die beiden kleineren Kinderszenen frischer und anmutiger als das große Tableau „Neuer Frühling“ (s. Abb. S. 30), das Motiv von der jungen Genesenden im Frühlingsgarten, das der Künstler schon mehrfach und, wie mich dünkt, schon glücklicher behandelt hat. LEOPOLD SCHMUTZLER hat eine hübsche, kokette Traubenleserin beigesteuert und ein Damenbildnis, CARL HARTMANN derblebendige, Aepfel essende Jungen und anderes, FRANZ ROUBAUD wie JOSEF V. BRANDT die bekannten, wild bewegten Szenen aus dem Osten, MAX GAISSER, H. SCHLITT, SCHILDKNECHT, ED. BLUME, BREDT, KNOPF sind ebenfalls durch



H. LIESEGANG AM FRÜHEN MORGEN

Münchener Jahresausstellung 1906

ROBERT BÖNINGER

Münchener Jahresausstellung 1906

LEBENSFREUDE



ARTHUR VOLKMANN — ORPHEUS UND DIE TIERE

Münchener Jahresausstellung 1906

Genrebilder bekannter ansprechender Art vertreten. Sehr angenehm überrascht FRIEDRICH WIRNHIER durch einen intim durchgebildeten Mädchenkopf und das malerisch noch wertvollere, delikat gefärbte Bild eines im Stuhl sitzenden kleinen Mädchens. W. SCHOLTZ hat die charakteristische Figur eines pfälzischen Bauern, EMANUEL SCHALTEGGER das Bildnis zweier Knaben und die Gestalt einer Biedermeierdame in ihrem Stübchen verdienstvoll gemalt. Der originelle Humor des Schwindenkels MORIZ BAUERNFEIND zeigt sich in zwei Bildern, einem „Jungbrunnen" (s. Abb. S. 28), an dem nur das zu große Format und die allzu mageren Mädchenakte stören und in einer gelungenen — auch als Malerei gefälligeren „Eselsbrücke". Auch JULIUS MÖSSEL betritt mit drei größeren Blättern, einem nicht leicht verständlichen, altertümelnden Bilderfolge das humoristische Gebiet und zeigt dabei Kraft und Stil — allerdings auch eine seltsame Vorliebe für die Häßlichkeiten verblühter Frauenleiber. PAUL EHRHARDT bringt eine fein beobachtete weibliche Figur im Innenraum und ein zweites, noch besseres Interieur, das im Spiegel einen Männerkopf, wohl ein Selbstbildnis zeigt, OSKAR FREIWIRTH-LÜTZOW eine gemütliche Familienszene „Aus der guten alten Zeit", die auch ihrer Malerei nach aus der guten alten Zeit ist, nämlich ein wenig philiströs, aber gediegen. Das Beleuchtungsproblem ist mit nicht gewöhnlichem Können gelöst. Farbig und kräftig sind die kleinen Kinderstücke von MINNIE A. COHEN (London), breit und flott die rudernden Helgoländer Schiffer von FRIEDRICH KLEIN-CHEVALIER (Berlin) gemalt. Eine schöne ernste Komposition bietet der auch hier abgebildete „Hirte" von P. W. HARNISCH (s. Abb. S. 21). Die Farbengebung ist nur leider etwas matt. Die Tänzerinnengruppen, wie Finale und Nachtfest, die L. v. LANGENMANTEL heuer ausstellt (s. Abb. gegen. S. 16), erinnern stark an seine vorjährigen Gruppen; es wären ihnen zum Teil freiere, natürlichere und verständlichere Bewegungen zu wünschen. Ein großer Zug ist in PAUL THIEM's eindrucksvollem Reiterstück „Die Feinde" zu spüren und auch das kraftvoll derbe Schenkenbild „Kehraus" zeigt eine starke Persönlichkeit. Der Düsseldorfer JODOCUS SCHMITZ stellt sein Dreiflügelbild „Lebenstanz" ebenfalls bei der „Genossenschaft" aus. Am besten ist daran wohl der Flügel mit den Arbeitern gelungen, während das Mittelbild, eine tolle Orgie von Lebemännern und Kokotten, mehr Kraft im Vortrag und sympathischere Farbe wünschen läßt und der düstere rechte Flügel ganz unverständlich bleibt. Im übrigen steckt doch „eine Menge Können" und Arbeit in diesen Bildern. Auch ARTHUR JOHNSON (Berlin) zeigte in seinen „Sonnenkuß" und „Sonnenrausch" usw., daß er etwas kann, namentlich

in den gutgezeichneten Akten. Aber die Sachen sind koloristisch sehr manieriert und diese, aus der Blütezeit des „Jugendstils“ (Hans Christiansen) stammende Manier ist veraltet, gewollt und nicht empfunden. Ein tüchtig gemaltes Repräsentativ-Bildnis des Prinzregenten stellt FRANZ PERNAT aus, ein anderes A. FUKS, von dem auch ein paar sehr ähnliche Porträts bayerischer Offiziere zu sehen sind. Andere Porträtarbeiten, die nicht unerwähnt bleiben dürfen, tragen die Signaturen von ALBERT SCHRÖDER, SIMON GLÜCKLICH, Baronin V. D. HEYDTE, HANS BEST, W. RÄUBER, LOTTE V. MARCARD, A. MANGOLD, B. V. SZANKOWSKI. Persönlich fesselnd und gut gemalt ist LIPIEC's Bild, eine Dame in schwarzem Kleid und Hut (s. Abb. S. 10). CARL GUSSOW hat in gelungener Weise die Köpfe von Großmutter, Mutter und Tochter auf einem sehr sympathischen Bilde vereinigt; ein Frauenbildnis, das durch Ausdruck und künstlerische Qualitäten fesselt, ist von KARL KLIMSCH (Charlottenburg). Eine ganze Anzahl guter Interieurs ist zu verzeichnen von CLARA WALTHER, ALPHONS SPRING, FRANZ GUILLERY, eine ausgezeichnete „Dienstbotenstube“ von CARL VOSS, ein „Biedermeierzimmer“ von H. GRAF. Prächtig, wie alles, was dieser Künstler in die Hand nimmt, ist ein sonniges Kircheninterieur von CARL ALBRECHT in Königsberg geraten; er stellt auch ein bis zur Sinnestäuschung wahres und malerisch ungemein delikates Stilleben an Blumen und Früchten aus. Prunkstilleben von gewohnter, leider nun ganz stereotyp gewordener Art sind von KARL KRICHELDORF und THOMA-HOEFELE, ein treffliches Zwiebel-Stilleben ist von HERRMANN-ALLGÄU, ein duftiger Strauß Nelken von H. V. FRAUENDORFER-MÜHLTHALER, andere Stilleben haben JULIE FLEISCHMANN, HANS BUCHNER u. a. ausgestellt. FRANZ GRÄSSEL, GEZA VASTAGH und ALEXANDER KOESTER sind durch Geflügel- (hauptsächlich Enten)-Bilder vertreten, wie sie uns seit Jahren vorteilhaft bekannt sind.

Von den Landschaften und Architekturen in diesen Sälen ragt nicht vieles über einen respektablen Durchschnitt empor. Zu diesem Wenigen gehören in erster Linie die wuchtigen und eminent wahren Hamburger Straßenbilder von GERTRUD WURMB, die neben den besten Holländern dieser Art in Ehren bestehen würden. Die Arbeiten von OTTO STRÜTZEL, FRITZ BAYERLEIN, ALFRED BACHMANN, G. V. CANAL, A. FINK, ZENO DIEMER, K. BOEHME, HERTLING, HANS KLATT fallen vorteilhaft auf. Von eigenartigem Reiz sind die dünngemalten, feintönigen Landschaften von O'LYNCH, die man fast Aquarelle in Oel heißen könnte (s. Abb. S. 16), und nicht minder die merkwürdig intim gesehenen Architekturen von AUGUST KÜHLES, Blicke in



AUGUST PAUSENBERGER BRUNNENFIGUR
Münchener Jahresausstellung 1906

pittoreske alte Winkel und Höfe, über denen der romantische Schauer vergangener Zeiten liegt. Von JOS. BAUER sehen wir einen Spätsommer von melancholischer Wahrheit, von HANS HAMMER einen ausgezeichneten kleinen „Wasserfall im Winter", ein anderes gutes Schneebild von HANS v. PETERSEN, von GERTRUD STAATS ein Ostseeufer mit blühendem Ginster, stark und kühn hingesetzt, von FISCHER-GURIG trefflich gemalte, luftige und duftige Ansichten aus Emden, die auf die Schule Gotthardt Kuehls schließen lassen. Von den Zeichnungen sei besonders hervorgehoben das groß gesehene Cap Misenum von H. v. STRALENDORFF.

In den Sälen der *Luitpoldgruppe* ist, wie immer, die Zahl guter Landschaften groß, wenn wir auch nicht allzuviele neue Erscheinungen antreffen. Da imponiert wieder FRITZ BAER durch die kühne Verve seiner Pinselführung, die mit tiefer Beobachtung Hand in Hand geht, da erfreut KARL KÜSTNER (s. Abb. S. 8) durch die ruhige Kraft, PALMIÉ durch die prickelnde Virtuosität seiner an Monet aufgerichteten Eindrucksmalerei, HERMANN URBAN (s. Abb. S. 18) durch den großen Wurf seiner Monumentallandschaften, die er in Harz-Enkaustik ausführte. Eine davon hat er mit einem schönen Meerweib staffiert, eine andere mit einer originellen Gruppe schwarzer Jesuitengestalten. EUGEN BRACHT, als Gast der Luitpoldgruppe, zeigt in seiner hohen lichterfüllten „Meeresstille" wie in der heiter sommerlichen Landschaft „Die Wiese" einen überraschend frischen, geradezu jugendlichen Zug. Auch in PETER PAUL MÜLLER's flotter und stärker werdenden Landschaften spürt man frische Bewegung. FRANZ HOCH hat in zwei sehr anziehenden Bildern aus der bayerischen Hochebene, „Bayerische Landschaft" und „Letzter Schnee", dem Voralpenland absolut neue Reize abgewonnen und seine Malerei wird ganz offenbar lichter und farbiger. Höchst originell ist auch das Bild einer hübschen jungen



KARL KÜSTNER WINTER

Münchener Jahresausstellung 1906



an

Wurf

er in

hat er

zug

stärker

sche

anziehe

ebene,

Schnee

abgew und

offenbar und farb

ist auch das Bild





KARL SPITZWEG (1808—1885)
HEIMKEHRENDE SENNERIN



CURT RÜGER BILDNISSTUDIE

Münchener Jahresausstellung 1906

Dame in „herbstlicher Sonne", Landschaft wie Figur fast lebensgroß. Die trefflichen Bilder, die RAOUL FRANK nach Motiven aus Cornwall und Paris gemalt hat, die kleinen farbensatten und intimen Landschaften ERNST LIEBERMANN's, FRANZ HORADAM's und WENZEL WIRKNER's sind um koloristischer Schönheiten willen, die freien mehr zeichnerisch gehaltenen Gouachen des gemütsinnigen RUDOLF SIECK und des ganz ähnlich begabten KARL REISER ihrer innerlichen Wirkung halber zu rühmen, HEINRICH BRÜNE, der auch zwei Männerbildnisse von eigentümlichem Farbenreiz da hat, ist durch eine Landschaft „Nach dem Regen" vertreten, so altmeisterlich andächtig gesehen, wie ein früher Thoma oder Haider, aber von jeder Nachahmung frei. Sympathisch berührt auch die feste und freudige Art von HELENE FUNKE. GEORG JAUSS mit seiner Burgruine, UHL mit seinem Heldengrab schlagen mit Glück heroische Töne an. E. GERHARD zeigt in einem großen dekorativen Bild „Der Herbst" Stilgefühl und Größe, doch ist die Farbe ein wenig schwer. OSWALD GRILL's farbige Zeichnungen mit den getreu beobachteten Bäumen, THALLMAIER's frischfarbiges „Dessauerschlößl", ferner die landschaftlichen Arbeiten von FRITZ DELCROIX, RABENDING, HANS VÖLKER, KALB, V. WEICHART (wohl einem Schüler Baers?), P. EHRENBERG und WILH. FELDMANN dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In einer Reihe von Bildnissen und Studienköpfen erprobt WALTER THOR ein Können von seltener Gediegenheit, ein Können, das manches Mal nahe an Leibl heranreicht, wie in dem Selbstbildnis — nur etwas mehr Temperament möchte man diesen eminent sicher und farbig hingesetzten Bildnissen wünschen. So ist das große Kinderstubenbildnis ganz brillant gemacht — aber das Kind sitzt gar zu ruhig und teilnahmslos unter seinen Spielsachen da. In WALTER GEFFCKEN's liebenswürdiger „Kinderstube" herrscht regeres

und kindlicheres Leben. In einem malerisch köstlichen Hortensienstilleben und einer zierlichen Rokokokleinigkeit „Die Naturschwärmer“ offenbart der letztere wieder seine Vielseitigkeit. Geschickt und elegant gemacht wie immer sind AD. HELLER's Damenbildnisse (s. Abb. S. 23), nur Fräul. Marberg als Lola Montez scheint mimisch nicht ganz geraten. Dieser flackernde unsichere Blick ist den munteren Augen der Künstlerin gewiß nicht eigen. CURT RÜGER bringt eine flotte Bildnisstudie (s. Abb. S. 9) und ein mehr tüchtig als fesselnd vorgetragenes großes Bild „Freundinnen“, H. EISSFELDT das temperamentvolle Bild einer Dame mit Foxterrier, HELENE V. D. LEYEN zwei Bildnisse ihrer Schwester, von denen besonders das kleine mit dem Dreispitz koloristisch eine treffliche Arbeit ist (s. Abb. S. 17), KARL BLOS ein Selbstbildnis, KUNZ MEYER das Porträt des Prinzen Ludwig, KARL ZIEGLER das Bildnis einer schönen schlanken Blondine in reichem Reformkleid und RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN das feierliche, sehr feierliche, allzu feierliche Konterfei des Malers PHILIPP OTTO SCHÄFER. Auch von diesem sind wieder mehrere Arbeiten bekannter Art zu sehen (s. Abb. S. 2) und wieder hat man den Wunsch, der Künstler möchte ein Weniges weniger gleichförmig in seiner Art sein, so sehr man vor seinem Können als Aktzeichner und „Komponist“ Respekt haben muß. Sein figurenreicher arkadischer Frühling mutet an, als hätten wir ihn längst — und nicht erst einmal gesehen! Hier ist ein entschiedenes dekoratives Talent, das nur durch größere Aufträge „erlöst“ werden kann!“



FRANZ LIPIEC — DIE GATTIN DES KÜNSTLERS
Münchener Jahresausstellung 1906

Das merkwürdigste Bild der Luitpoldgruppe ist wohl ALBERT WELTI's „Auszug der Penaten“ (s. Abb. S. 27), wie ein Mosaik aus bunten Edelsteinen, kostbar in seinen einzelnen Farbwerten, urpersönlich naiv und von innerlichstem Eindruck, wenn man es einmal erfaßt hat. Etwas von uraltem Volkstum und etwas von ganz moderner Poesie lebt in dieser Kunst, welche die meisten fremdartig, manchen bizarr anmuten wird und die jedenfalls echt und eigen ist. Eine kleine Radierung, in anderem Saale ausgestellt, zeigt ebenfalls die wunderlich phantastische aber immer geistreiche und künstlerische Art Weltis. Einer, der noch seinen Stil sucht, wie das zum Teil grellbunte „Sabinische Volkslied“ und das im Gegensatze dazu fast asketisch farbarme und stille Franziskusbild beweisen, ist FRITZ KUNZ. Eins hat er sicher zum religiösen Maler: eine überzeugende Andacht. Viel, fast zu viel Ruhe ist auch in den beiden Bildern des jungen talentvollen EDUARD OKUN, der bei Rom lebt und aus der „Jugend“ bekannt ist. Er zeichnet sehr schön und hat gute Einfälle — aber diese wirkten im kleineren Format besser, als auf den großen Leinwänden, sowohl was „Laus vitae“ mit der nackten blonden alttestamentarischen Frau, als auch was die Dame mit den Kaninchen angeht, die sich übrigens als lieblich sanfte Tigerkatze im Leopardenfell, wie sie in der „Jugend“ war, besser machte, als im Brokatgewande. Vielversprechende Originalität zeigt GEORG VOIGT's „Verliebter Froschprinz“, während der Humor in LIETZMANN's „Die Kundschafter Josuas“



*Münchener Jahres-
ausstellung 1906*

OSKAR GARVENS
NACH DEM BADE

gemacht und nicht angenehm wirkt. Viel vornehmer, wenn auch ein bißchen akademisch ist sein Entwurf zu einem großen Wandfries. An PAUL HEY's „Frühlingsfest" mit seinem ergötzlichen Gewimmel allerhand lustiger Menschlein, das mit so reifem zeichnerischen Können und so schlicht-sympathischer Ehrlichkeit gemacht ist, wird jeder sich ergötzen, wenn er nicht das „Gegenständliche" prinzipiell verachtet. In ERICH KUITHAN's dekorativen Tafeln (s. Abb. S. 19) ist Licht, Freudigkeit und eine von Süßlichkeit freie Poesie, in MATTHÄUS SCHIESTL's altmeisterlich knorrig gehaltenem kleinen Triptychon „Die Anbetung der Hirten" Kraft und Behagen, freilich auch ein wenig Manier. LUDWIG VACÁTKÓ's Atelierszene „Die Athleten" ist mit derber, fast brutaler Wucht gemalt. Die Farbe des Fleisches ist stark, aber kaum wahr. Im gegenteiligen Extrem, einer Glätte, die beinahe an die Malerei von 1830 gemahnt, hier aber doch mit feinem malerischem Gefühl gepaart ist, bewegt sich HERMANN VÖLKERLING mit seinem hübschen Mädchenbild „Das Medaillon". BEPPO STEINMETZ's „Sonate" — eine Frau in der Dämmerung am Klavier — ist in weichem, poetischen Ton gemalt; als vortreffliche Arbeit muß F. v. KHAYNACH's altväterisches Interieur gerühmt werden. Moderne Artillerie in lebhaftem Vorgehen schildert KARL BECKER mit beachtenswertem Geschick als Freilicht- und Soldatenmaler, während MESSERSCHMITT als Pendant ein auffahrendes Geschütz aus der Schlacht bei Belle-Alliance ausstellt. Daß HANS v. BARTELS in seinem „Bretonischen Ablaß" sowohl was die Küstenlandschaft mit der stürmischen See, als was die vielen Gestalten der Prozession angeht, wieder alle Künste seiner stupenden Technik spielen läßt, braucht nicht gesagt zu werden. Diese Meisterschaft, mit Wasserfarben umzugehen, kann kaum mehr weiter getrieben werden. In starkem Aufschwung begriffen zeigt sich der Tiermaler JOH. DANIEL HOLZ, dessen Rinder und Ziegen mit merkwürdig viel kerniger Kraft der Farbe höchst lebenstreu hingesetzt sind. Gute Stillleben sind von WILLMANN, MARIE v. BROCKHUSEN und ROSINE POLLAK.

Unter den übrigen, geschlossen auftretenden deutschen Gruppen, auf die hier nur mehr recht flüchtig eingegangen werden kann, stehen zweifellos oben an die „Vereinigten Düsseldorfer" — gute alte Namen und gute neue Erscheinungen arbeiten da zusammen. Die Landschaften EUGEN KAMPF's, namentlich die „Alte Scheune" (s. Abb. gegenüber S. 24), LIESEGANGS Strand- und Seebilder (s. Abb. S. 4), SOHN-RETHEL's trefflich gezeichnetes Damenbildnis bieten bekannte Vorzüge. Zu den besten und stärksten Landschaftsbildern im Glaspalaste gehören MAX CLARENBACH's Dämmerung, das große Bild einer verschneiten Hafenstadt, und OTTO ACKERMANN's Mondaufgang. CARL BECKER's schöne Marinen, GEORG MACCO's interessante Grotte der Feueranbeter, die Arbeiten von WILLY KUKUK und JUL. JUNGHEIM, CORNELIUS WAGNER's heitere „Morgenstille" (s. Abb. S. 2) sind



WILHELM SCHMURR HERRENBILDNIS
Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-ausstellung 1906

FRITZ BAYERLEIN
HERBST IM PARK

ebenfalls wertvolle Nummern dieser Kollektion. Im figürlichen Fache fällt JOSSE GOOSSENS als ein Maler auf, dem eigene Gedanken und neue Ausdrucksmittel zur Verfügung stehen; sein junges Mädchen in der „Blumenwiese“ und seine dichterisch empfundene Lautenspielerin im „Abendfrieden“ sind ohne Sensationshascherei von offenbarer Originalität. Ein wenig gewaltsam schon, aber gewiß nicht uninteressant, ist die Originalität von OTTO BOYER's Lebensquell. ROBERT BÖNINGER hat auf seinem großen Panneau (s. Abb. S. 5) die nackten Figuren gewissenhaft gezeichnet, die Farbe ist ziemlich flau und dadurch erscheint die große Fläche leer. Gut gemalt ist das Lampenlicht auf PAUL GABEL's ein wenig romanhaftem „Finale“. Eine frischgesunde und sympathische Art zeigt der Bildnismaler LUDWIG KELLER, namentlich in dem anziehenden Kinderporträt, manche malerische Feinheit FRITZ REUSING in seiner tonigen Abenddämmerung und dem Bildnisse seiner Mutter. Liebenswürdig und gediegen, wie immer, ist CLAUS MEYER's Beguine. WILHELM SCHMURR's Bildnis eines jungen Mannes in langem Mantel (s. Abb. S. 12) zählt zu den besten Porträts, die heuer ausgestellt wurden, so sicher und saftig ist es gemalt, so eigenartig und doch einfach in der Erfindung. Durch und durch altmodisch mögen PETER PHILIPPI's Genrebilder sein mit ihren drolligen Kleinstadt-Philister-Typen; aber in ihrer Art der intimsten Durchführung und der liebevollen Charakteristik bis ins Kleinste sind sie doch einzig. Und mit welchem Humor sieht der Maler Menschengesichter an!



ARTHUR LEWIN-FUNCKE — TÄNZERIN

Münchener Jahresausstellung 1906

Drei Säle füllen die Berliner Maler mit sehr reichhaltigen und mannigfaltigen Kollektionen. AUGUST ACHTENHAGEN's Waldleben mit den keck und sonnig gemalten Nymphenleibern fällt wohl am kräftigsten und angenehmsten ins Auge, weniger angenehm KOBERSTEIN's großes Bild „Der Blumen Rache“, das sich heute recht anachronistisch ausnimmt und SCHLABITZ' braves, aber nüchternes Dreiflügelbild „Der Dombau“; am besten von letzterer Arbeit ist der linke Teil mit den arbeitenden Baumeistern im Kerzenschimmer. SCHULTE IM HOFE bietet etliche tüchtige Porträts dar, darunter ein sprechend ähnliches Bildnis Menzels, R. v. VOIGTLÄNDER nicht übel gemalte Akte, der GRAF VON HARRACH einen „Guten Hirten“ in der Wüste, ein Bild, in dem wenig Natur, aber viele Innerlichkeit ist. Mehr geschickt als geschmackvoll hat ERICH ELTZE das Bild einer jungen Frau und ihrer halben Mama bei Lampenlicht, mit bemerkenswerter schlichter Wahrheit MAX FABIAN eine Mutter gemalt, die ihr Kindchen ankleidet. Ausgezeichnet sind OTTO MARCUS' Fischerfrauen



CASPAR RITTER — PRINZESSINNEN UND PRINZ ZU LÖWENSTEIN-WERTHEIM-FREUDENBERG

Münchener Jahresausstellung 1906

auf der Mole von Concarneau, ein Bild von warmem, satten Kolorit und so breiter, moderner Mache, daß es fast nicht in diese Umgebung paßt. Auch HUGO MIETH's Abendmahl mit dem schön gemalten Interieur einer alten Kirche, O. H. ENGEL's „Im Dünental", HÖNINGER's „Potsdamer Platz" mit dem lustigen Gewimmel seines Verkehrs stehen malerisch hoch und nicht minder WILLY HAMACHER's kraftvolles Hafenbild, HANS LICHT's grünes Tal in der Abenddämmerung, CARL KAYSER-EICHBERG's Abend am Waldsee und die Landschaften von KALLMORGEN, KOLBE, HANS KLOHSS, KARL OEHNIKE, UTH und HOFFMANN-FALLERSLEBEN. Hätten die Berliner einen Saal statt dreier Säle gefüllt und richtig ausgewählt, sie hätten den Münchenern damit eine scharfe Konkurrenz bereitet. Manches Schöne treffen wir auch in dem Saal der *Schleswig-Holsteiner Kunstgenossenschaft.* Allen voran steht da KARL LEIPOLD mit seiner mächtig aufgefaßten und mit markiger Einfachheit gemalter Sturmstimmung „Schiffer im Schlepptau". Als überaus zarte Beleuchtungsstudie fällt WILHELM CLAUDIUS' „Abendstille" auf, HEINRICH RASCH hat wieder ein paar lichterfüllte Strandbilder, ALBERTS eine blühende Hallig und eine Vierländer Diele mit bunten Blumenkörben, HANS PETER FEDDERSEN ein packendes Winterbild aus Nordfriesland mit eingefrorenem Dorf und hart stahlblauem Unwetterhimmel gesandt. JULIUS V. EHREN bringt ein „Trauerhaus" mit realistischen lebensgroßen Figuren — wieder eines von den ganz abgehetzten Motiven, an die keiner mehr seine ehrliche Arbeit wenden sollte. Ebenso steckt in WILCKENS' brutal wirksamer „Nordischer Sage" mehr Können, als dies „Genre" verdient. Gute Arbeit ist FRIEDRICH MISSFELDT's Bild einer lesenden Alten: Ole Marie.

Unter den in einem ganz verlorenen Winkel des Glaspalastes untergebrachten „Württemberger Künstlern" ragt einzig ERWIN STARKER mit sechs vortrefflichen, nach Mache wie Motiv gleich fesselnden Landschaften hervor. Wenig hat sich auch Karlsruhe angestrengt. FANNY V. GEIGER-WEISHAUPT's sehr energisch angepackte Landschaften, NAGEL's naturwahres Schneebild, GÖHLER's Park „Monceau" und sein ebenso elegant gemaltes Bildchen einer Lesenden, TYRAHN's liebenswürdige Kinder am Wasser und die Bildnisse OTTO PROPHETER's (s. Abb. S. 3), welche leider anfangen,



KARL O'LYNCH OF TOWN — LE LAC D'AMOUR (BRÜGGE)

Münchener Jahresausstellung 1906

Münchener Jahres-
Ausstellung 1906

Verlag von Franz Hanfstängl
München

LUDWIG VON LANGENMANTEL
FINALE



HELENE VON DER LEYEN MÄDCHENBILDNIS
Münchener Jahresausstellung 1906

auch an der „Karlsruher Glätte“ zu leiden, und eine Landschaft von ANNA UEHLEIN sind hauptsächlich zu nennen. An FERDINAND KELLER's grobsensationellem „Finale“ kann man wenig Freude haben und noch weniger an seinem „Froschkönig“, von dem schwer einzusehen ist, warum er Böcklin nachgemalt werden mußte. Auf die Gruppen der Graphiker, Zeichner und Aquarellisten näher einzugehen, verbietet leider die Beschränktheit des Raumes. Es wäre gerade hier auch von mancher guten Arbeit und neuen Erscheinung zu berichten. Von den Aquarellisten seien nur die Namen RENÉ REINICKE, MAX GIESE, KLEDITZSCH und KOESELITZ, von den Zeichnern der merkwürdige und vielseitige MAX MAYRSHOFER, SCHMOLL VON EISENWERTH, BEK-GRAN, SCHAUPP und LINER wenigstens genannt.

Die moderne Plastik ist, wenig übersichtlich, über den ganzen Glaspalast verstreut. In großer Ueberzahl befinden sich hier die Berliner Künstler, die vielleicht keine Schlager ersten Ranges, aber sehr viel respektables Mittelgut an die Isar gesandt haben. Die vielen und reichen Aufträge, die in der Reichshauptstadt den Bildhauern winken, tun eben ersichtlich ihre Wirkung. Zum Besten gehört ERNST SEGER's schöner Marmortorso eines Mädchens (s. Abb. S. 20), gehören die Statuetten, namentlich die kleine nackte Tänzerin von A. LEWIN-FUNKE (s. Abb. S. 14), gehört die „Quelle“ von CONST. STARCK, ein keuscher, blühender Mädchenakt, nach der Antike modelliert in der Art, die ARTUR VOLKMANN liebt. Auch dieser letztere ist durch ein dekoratives großes Marmorrelief „Orpheus“ (s. Abb. S. 6) vertreten. WILH. WANDSCHNEIDER sandte aus Charlottenburg eine „Eva“, mit deren edler Modellierung man mehr einverstanden sein kann, als mit der fast militärisch steifen Haltung. Eine figurenreiche Gruppe „Die Kreuzträger“ ist von OTTO LESSING, die lebensgroße, etwas kalte Idealfigur eines Schäfers von HEINRICH MISSFELDT, die Gestalt eines schlanken Mädchens „nach dem Bade“ von OSKAR GARVENS (s. Abb. S. 11). MAX LEVI's ringenden Knaben, die als Akte gut beobachtet sind, fehlt es wohl an plastischer Geschlossenheit. Anmutige Statuetten sind zu sehen von LUDWIG VORDER-



HERMANN URBAN — FRÜHSCHNEE

Münchener Jahresausstellung 1906

MAYER (s. Abb. S. 24). RUD. MARCUSE, J. R. KORN, SCHMIDT-CASSEL, B. FRYDAG (s. Abb. S. 24) und AD. AMBERG. Auch die „Ermüdete Wasserträgerin“ von E. R. OTTO ist eine vornehme Arbeit. Aus dem Nachlasse unseres RUDOLF MAISON wurde in Silberguß die virtuos modellierte Gruppe der Rheintöchter (als Tafelaufsatz arrangiert) ausgestellt, an deren Nacktheit bekanntlich einst die Ausführung seines Kaiser Wilhelm-Denkmals für Aachen scheiterte, dann ein Bronzeabguß nach seinem kleinen Modell zum Kaiser Friedrich-Denkmal in Berlin und die bekannte Nornengruppe in farbig getönter Bronze. Größere Arbeiten haben nur wenige Münchener eingeschickt. Eine trefflich durchmodellierte Jünglingsgestalt mit Weinschlauch von AUGUST PAUSENBERGER ist als Brunnenfigur einem hübschen Marmorbrunnen in Saal 51 aufmontiert (s. Abb. S. 7). Ein ähnliches Motiv, einen Knaben mit Krug, behandelt A. KLEM. Eine schlicht und nicht ohne große Anschauung entworfene Pietà von E. FISCHER, ein predigender Christus von SCHREYÖGG, ein großes Grabrelief von HANS GRUBER, „Abschied“ und der Mädchenakt „Illusion“ vertreten noch die Münchener Großplastik. Dazu kommen noch zahlreiche erwähnenswerte Porträtbüsten von KÜHN (Maler Braith), STEHLE, H. E. BECHER, MARIE KERN-LÖFFTZ, KARL KIEFER, A. STORCH u. a. Auch EDUARD BEYRER hat die lebensgroße Bildnisbüste einer schönen Dame mit munterster Lebendigkeit modelliert, dazu läßt er zwei Statuetten sehen, eine rassig pikante Salome und den schon bekannten „Autler“. Ferner bringen zierliche Werke der Kleinkunst: FERDINAND LIEBERMANN — „Der philosophische Disput“ — und HANS PARZINGER — Statuette eines nackten Kindes und vor allen FRANZ BERNAUER, der eine ganze Reihe von sauber gearbeiteten Statuetten altbayerischer Soldaten (von 1806) sehen läßt, sowie vier kleine vergoldete Allegorien in Bronze, Bavaria, Kunst, Wissenschaft, Handel und Industrie, welche dem Prinzregenten gehören. Von eigenartiger Erfindung, fast übernaiv gedacht in seiner starren Symmetrie, ist ein „Hubertus-Brunnen“ dieses Künstlers.



ERICH KUITHAN — FRÜHLINGSWIND

Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-ausstellung 1906 ■

■ ERNST SEGER ■
MÄDCHENTORSO



P. W. HARNISCH — DER HIRTE

Münchener Jahresausstellung 1906

DIE BAYERISCHEN MUSEUMSVERHÄLTNISSE

Mit Münchens Museums- und Kunstzuständen beschäftigte sich am 14. August die bayer. Reichsratskammer in einer Plenarsitzung, welche für Bayerns Kunstleben von bleibender Bedeutung sein wird. Ferdinand von Miller verlangte die Schaffung von Bildhauerateliers und eines Repräsentationshauses in der Akademie der bildenden Künste, die Gewährung eines Dispositionsfonds für Galerieankäufe, eine Erweiterung der Neuen Pinakothek und verschiedene Kunstausstellungsbauten als notwendigen Ersatz für den baufällig werdenden Glaspalast. Minister von Wehner gab die Berechtigung dieser dringenden Forderungen zu, ohne tatsächliche Zugeständnisse zu machen. Nach dieser ministeriellen Antwort behandelte Prinz Rupprecht die Zustände in der bayerischen Kunstpflege. Auch er verlangte die Schaffung eines Dispositionsfonds, um der Abwanderung erster künstlerischer Kräfte von München künftig mehr begegnen zu können. Viele Klagen über Münchens Museen erklärte er für sehr berechtigt. Eine gewisse Stagnation in der Entwicklung sei zweifellos festzustellen. Zum Teil sei hieran auch die Organisation schuld. Er vermißt engeren Zusammenschluß, einheitliche Leitung unserer Museen. Deshalb sei die Aufstellung eines Generaldirektors notwendig. Dieser könne einem kostspieligen Ressortpatriotismus der einzelnen Museumsleiter entgegenarbeiten. Die Schwierigkeit, einen idealen Generaldirektor zu finden, dürfte von der Aufstellung eines solchen nicht abhalten. — Im übrigen wünscht der Prinz Kunsthistoriker als Museumsbeamte. Er tadelt, daß unsere Direktoren und Beamten viel zu wenig reisen und wünscht die Vergebung von Reisestipendien. „Denn

die Erfahrung ist für Kunsthistoriker die Hauptsache, und die Schulung des Auges ist wichtiger als das Bücherstudium." Man solle endlich statt des Glaspalastes Ausstellungsbauten auf dem Areal des Botanischen Gartens errichten, auch für Kunstgewerbe.

Leider klang des Ministers Erwiderung auf die Rede des Prinzen Rupprecht wenig verheißungsvoll. Abgesehen von verbindlichen Redefloskeln, die auf gut Deutsch — „ich kann nicht" heißen würden, lehnte der Minister einen Generaldirektor ab. Er möchte lieber eine Zentralkommission ins Leben rufen. Das geringe Reisen unserer Museumsbeamten erklärte er mit zu geringer Besetzung an unseren Museen.

Zweifellos sind ja nun die Klagen über eine Stagnation in der Entwicklung unserer Kunstmuseen nicht neu und fast alle Forderungen und Vorschläge, die gemacht, haben schon ein beträchtliches Alter. Aus den Aeußerungen des Prinzen Rupprecht sind aber verschiedene großkünstlerische Pläne leicht zu konstruieren und solche Pläne geben uns für die spätere künstlerische Entwicklung Bayerns größte Hoffnungen ein. Zwar ist diesmal der Prinz noch nicht klar und umfassend für eine Förderung der Kunst der Gegenwart eingetreten, wie wir es so sehr ersehnen möchten, doch ist schon sein Vorschlag für neue Ausstellungsbauten, ist sein künstlerisch fühlender Geist wohl Garantie, daß nicht nur alte, sondern auch neuschöpferische Kunst seiner Protektion sich einst erfreuen wird. — Trotzdem kann das Ergebnis der ganzen Sitzung den Freund der Münchener Museen nur sehr skeptisch stimmen. Denn des Prinzen Anschauungen und Ratschläge mögen der bayerischen Kunst für die Zukunft noch so erfreuliche Perspektiven eröffnen, maßgeblich bleibt doch gegenwärtig das Verhalten des Ministers und die finanzielle Lage Bayerns. Nur ein festes und ungetrübtes Ergebnis hat des Prinzen Rupprecht Rede über die Museen doch auch jetzt schon: Man wird die Zustände einmal gründlicher und liebevoller und von allen Seiten anschauen müssen.

Sehr tiefeingreifende Uebelstände in den bayerischen Museumsverhältnissen wären nun abzustellen, ohne Geldmittel. Vorschläge zu kleinen Reformen solcher Art sind also keineswegs von der Hand zu weisen. Dazu gehört zu-



GILBERT VON CANAL — DER KANAL VON SLUIS

Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-ausstellung 1906

ADOLF HELLER
LILI MARBERG ALS LOLA MONTEZ



LUDWIG VORDERMAYER RAST
Münchener Jahresausstellung 1906

seren gelegentlichen Beobachtungen scheint aber reine Schreibarbeit die Haupttätigkeit vieler Museumsleiter und -beamten zu bilden, für Abfassung von Akten, Rechnungsarbeiten (die, n. W., in Preußen von besonders Angestellten geführt werden) etc. scheint die Bureauzeit gerade noch auszureichen. In den Bureaus der Berliner, der Dresdner, Hamburger Museen ist eine ganz andersartige Tätigkeit zu beobachten. Die Herren Beamten der Berliner Sammlungen, aus denen sich vorzügliche Leiter entwickelt haben, haben in erster Linie Anschauungsrecht und -Pflicht sich umzuschauen in allen Kunstdingen innerhalb und außerhalb ihrer Museumsmauern; sie haben die Möglichkeit zu umsichtiger Tätigkeit auch außerhalb des Museums und zur

nächst, daß die Münchener Museumsleiter zu wenig Bewegungsfreiheit haben. Das gilt besonders im finanziellen Sinne. Wer im Kunsthandel vertraut ist, dürfte leicht eine große Summe zusammenrechnen können, um die der Staat — geschädigt wurde, weil Museumsstücke nicht sofort beim Angebot aus erster und billigster Hand gekauft werden konnten. Wir wissen, wie viel lieber deshalb der Kunsthandel auswärtigen Museen etwas anbietet als Münchener Sammlungen. Uebrigens scheinen uns Kommissionen, abgesehen von der Verteuerung und Verschleppung des Einkaufs, auch noch einen Nachteil zu haben, der sich nicht zahlenmäßig ausdrücken läßt. Ein Vergleich Münchener Museumsleiter mit solchen in Hamburg, Berlin u. a. O. fällt sehr zu Ungunsten München aus, wenn man die geschäftliche Bewegungsfreiheit in Betracht zieht. Umständlichkeit aber ist in unserer Zeit ein erstes Hemmnis im Fortschritt. Auf wie viele Anfragen der Künstler und Laien kommt von den Direktionen unserer Museen der Bescheid: „Hier ist erst eine Eingabe an das Ministerium zu richten“ oder dergl.? Klagen doch selbst die Leiter Hamburger und Berliner Museen über unnötige Schwierigkeiten im Verkehr mit den Münchener Museen. Wir meinen, es sei den Leitern mehr Vertrauen und Selbständigkeit zu schenken — um so mehr würden sie Fühlung mit allen Kunstinteressen suchen und Größeres leisten. Die Museen und die Bureaus der Museen sollten am allerwenigsten als Kultstätten des hochheiligen Bureaukratius dienen. Nach un-



B. FRYDAG VERKLUNGENES LIED
Münchener Jahresausstellung 1906



Münchener Jahres-Ausstellung 1906

• EUGEN KAMPF •
DIE ALTE MÜHLE

Fühlung mit dem Kunstmarkte auf allen Gebieten. Das ist die Organisation, die sich anderwärts vorzüglich bewährt hat, denn Geheimrat Bode hat mit durch dieses System, fortwährend durch seine Beamten und Freunde und Geschäftsverbindungen auf dem Laufenden in Kunstankaufsgelegenheiten zu sein, den Berliner Sammlungen solche hohe Stellung verschafft.

Warum sieht man unsere Museumsherren so selten in Kunsthandlungen, auf Auktionen, Ausstellungen, in den Ateliers? — Sollte die Schaffung ähnlicher Dienstverhältnisse, wie sie vorteilhafterweise anderwärts eingeführt, hier unmöglich sein? — Wer mit Akten nur zu tun hat, ist allerdings vom künstlerischen Lichte unabhängig — aber was sagte doch Prinz Rupprecht von der Notwendigkeit der Anschauung? Durch geschickten Ankauf ist ungemein viel zu gewinnen, aber Voraussetzung dafür ist die Möglichkeit der Umsicht für die Leiter und alle Beamte. — Nur Kurzsichtigkeit kann leugnen, daß auf diesem Gebiete, daß in der Organisation, in der Dienstregelung unserer Museumsbeamten zu allernächst Reformen durchgreifender Art nötig, ja unerläßlich sind. Und der die Abstellung vom Kunstgeschäft aus zu beobachtenden Mängel hat den Vorteil, daß sie ohne Kosten durchgeführt werden kann.

Ob und wann die großen Forderungen, die die Reichsratsmitglieder an die Regierung stellten, erfüllt werden — hängt von den Finanzen ab — aber die hier erwähnten Mängel sind zu allernächst abzustellen, wenn der Staat seine Museen mit Vorteil weiterführen und erweitern will. Denn wie die Künstler, so ist auch das geschäftliche Kunstleben von der Entwicklung unserer Museen abhängig, mit ihnen gewinnen oder verlieren sie. — Da München ohnedies schon so manches Museum entbehrt, so manche Erweiterung seiner Museen nötig hätte — so sorge man wenigstens unter den bestehenden Umständen für einen engeren Konnex zwischen Museum und künstlerischem Handel und Wandel.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Das Ziel des Künstlers ist nicht die exakte Wiedergabe der Dinge: an den Geist müssen wir herankommen. • Delacroix

Das Porträt ist eine freie Meinungsäußerung des Künstlers über einen Nebenmenschen. John Ruskin



Münchener Jahresausstellung 1906 • ERNST HERTER • • JUGEND • •

Verlag der Neuen Photographischen Gesellschaft, Berlin

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Für *Ed. Schultes Kunstsalon* gibt es augenscheinlich keine saison morte. Die wenigen Besucher, die sich im Hochsommer in dessen neueste Ausstellung verirren, finden dort eine interessante Kollektion von Bildern dreier Vertreter der jungen belgischen Schule. Von diesen drei Malern scheint CONSTANT MONTALD das beachtenswerteste Talent. Nicht nur, weil er sich auch als Plastiker zeigt, sondern weil er der von ihnen ist, der am erfolgreichsten einem Stil zustrebt. Er sucht diesen aus alten Kulturen zu gewinnen. Die Mosaiken von Ravenna und antike Vasenbilder haben ihn zu allerlei Darstellungen von Engeln und Bacchantenzügen inspiriert. Vor seinem ›Rundtanz‹, den eckige Figuren in blauen und grünen Gewändern exekutieren, denkt man an die Malereien in gotischen Missalen. In einer Gruppe dreier nackter Frauen spürt man deutlich Raffael. Gustave Moreau ist ersichtlich der Führer Montalds auf diesem Wege. Wie der Franzose, hat der belgische Künstler ein sehr feines Gefühl für die Reize der Linie, eine Schwäche für überschlanke Gestalten und eine Vorliebe für den üppigen Akkord von Grün und Blau, der von der Pfauenfeder stammt. In seinen weichen, verblasenen, mit schemenhaften Idealfiguren bevölkerten Landschaften meint man anderseits wieder den Einfluß Khnopffs zu spüren. Ein offenbar feminines Talent erliegt Montald auch als Plastiker einem Stärkeren: George Minne; nur daß er dessen herbe Formensprache in einer milderen Form wiederholt und daher in seinen Frauengestalten und einem Hirten — es handelt sich lediglich um Kleinbronzen — manieriert wirkt. Sehr begabt ist WILLIAM DÉGOUVE DE NUNCQUES. Schade, daß er, dem es an Größe der Empfindung mangelt, sich durchaus stilvoll geben möchte. Er ist ein außerordentlich treuer Schilderer der zauberhaften Schönheit der Nacht. Sein mit hellen Fenstern und Straßen unter dem blauen Nachthimmel liegendes ›Salzburg‹, sein schlafender ›Comersee‹, seine ›Flucht nach Aegypten‹ sind höchst anziehende Bilder; aber wenn er aus dem alten ›Brügge‹ oder aus dem verfallenden ›Venedig‹ stilisierte schauerliche Stimmungen à la Maeterlinck herausholen will, versagt sein Talent durchaus. Eine ärmliche Dämonik macht niemanden schaudern. In einer ›Flämischen Landschaft‹ — ziegelfarbene Häuser im Schnee — zeigt der Künstler, daß er sich auch auf einfache Weise höchst geschickt auszudrücken weiß. Ein paar Köpfe — ›Spanischer Hirt‹ und ›Kind mit Eule‹ — bekunden, daß Dégouve de Nuncques ebenfalls mit Andacht zu Khnopff aufblickt. Ganz in dessen Bann liegt F. BEAUCK, der mit der Darstellung eines Mannes mit phosphoreszierenden Augen den ›Schrecken der Einsamkeit‹ und das Grauen des ›Menschen vor dem



AUGUST HOLMBERG SONNENSCHEIN
Münchener Jahresausstellung 1906



W. J. HERTLING AUS DEM PEGNITZTAL
Münchener Jahresausstellung 1906



*Münchener Jahres-
ausstellung 1906*

ALBERT WELTI
DER AUSZUG DER PENATEN

Tode‹ zum Ausdruck bringen möchte. Abgesehen davon, daß das keine malerischen Ideen sind, kommt Beauck über eine gewisse Gesichterschneiderei nicht heraus. Sehr viel besser ist er in einigen kleinen Bleistiftzeichnungen, die einen ›Strand‹, ›Dämmerung‹, einen ›dunklen Weg‹ und ein ›Comptoir‹ mit viel Stimmung wiedergeben. GEORG PAPPERITZ' 60. Geburtstag wird von Schultes Salon durch die Vorführung einer größeren Sammlung von Werken des Münchener Meisters gefeiert. Wenn dieser Künstler den Erfolgen beim Publikum zuliebe im Laufe der Jahre auch in eine Art von Malerei hineingekommen ist, die von einem höheren Standpunkt aus einer Beurteilung nicht mehr gewürdigt wird, so hat er doch einmal das Zeug zu einem ganzen Künstler gehabt. Seine handwerkliche Tüchtigkeit ist auch heute noch nicht gering und jedenfalls viel imposanter als die vieler Maler, die heute im Mittelpunkt des Interesses stehen, in Wirklichkeit aber sehr viel weniger positive Fähigkeiten besitzen als Papperitz. Wenn dieser nicht den Ehrgeiz gehabt hätte, es einigen anderen angesehenen Münchener Porträtmalern gleichzutun — er würde heute noch zu den Besten zählen. Man findet trotzdem noch auf seinen Bildnissen Feinheiten der Zeichnung, der Farbe, die nicht alltäglich sind, die aber in dem allgemein süßlichen Charakter seiner Arbeiten untergehen. Wie entzückend ist in seinem ›Melancholie‹ benannten Bildnis eines hübschen Mädchens der Zusammenklang von Grau, Braun und Violett! Wie glänzend ist das Porträt einer lächelnd ihre weißen Zähne zeigenden ›Dame mit Pelzhut‹ gezeichnet! Auf welcher stattlichen Höhe Papperitz einst als Maler stand, sieht man am deutlichsten an einem etwas sentimentalen Genrebilde von ihm aus dem Jahre 1873. Eine Bauernwirtsstube mit dem Blick in einen Raum, wo getanzt wird. Links eine Gruppe von trinkenden und schwatzenden Dorfhonoratioren, rechts auf einer Bank ein junger Krieger in bayerischer Uniform mit dem Eisernen Kreuz, der eben aus dem Lazarett entlassen zu sein scheint und um dessen Bequemlichkeit sich ein junges Mädchen bemüht, während ihm eine Alte zur Erquickung ein Glas Wein reicht. Jede Person auf dem figurenreichen Bilde ist aufs Liebevollste charakterisiert. Dazu sind malerische Feinheiten vorhanden, die zu kennzeichnen man an die besten Sachen von Munkacsy oder Hirth du Frênes oder vielleicht am treffendsten sogleich an die Leiblschule erinnern muß. Appellierte der blasse blonde Krieger nicht gar zu sehr an die Gefühle der Menge, so könnte man das mit einem feinen Schwarz zusammengehaltene Bild direkt als ein Meisterstück ansprechen. Jedenfalls bleibt es zu bedauern, daß Papperitz auf diesem tugendhaften Wege nicht weiter gegangen ist und schnelle Erfolge dem dauernden vorgezogen hat. Die ferner hier produzierten Kollektionen von BERNHARD BORCHERT-Riga, LUDWIG v. SENGER und HERMANN PAMPEL-München bieten keinen Anlaß zu näherem Eingehen.

KÖLN. Es ist am Ende kein Wunder, wenn hier während dieser Sommermonate die große Aus-



Münchener Jahresausstellung 1906

MORITZ BAUERNFEIND
JUNGBRUNNEN

Verlag von Franz Hanfstängl, München



C. G. BARTH — ILLUSION

Münchener Jahresausstellung 1906

stellung in der Flora alle künstlerischen Interessen fast völlig absorbiert; man verspürt in der Tat an den anderen Kunststätten, in den Salons Schulte und Lenobel und im Kunstverein, den lähmenden Einfluß der morte-saison. Aber immerhin muß anerkannt werden, daß die Leiter dieser Anstalten sich, von Zeit zu Zeit wenigstens, alle Mühe geben, Gutes und Neues zu bieten. Namentlich gilt dies vom *Kunstverein*, der unlängst, nach Vorführung einer E. OPPLER-Ausstellung, eine größere Kollektion von den anmutigen Landschaften des Karlsruhers P. VON RAVENSTEIN zeigte; und daneben 17 Landschaften des Eifelmalers F. VON WILLE; zumeist ganz neue Arbeiten, unter denen der prachtvolle »Frühling im Urfttal« besonders auffiel. Warum fehlt Wille, der doch gewiß zu den charakteristischen Erscheinungen in westlichen Landen gehört, auf der großen Ausstellung? — Mit einem starken jungen Talent machte uns der Kunstverein näher bekannt: mit dem Kölner P. KÖNIG. Man sah von ihm eine Anzahl Statuetten, die jedoch weniger bedeutend sind, als seine Porträtbüsten, von denen ein so treffliches Beispiel in der Flora ausgestellt ist, und von denen hier namentlich die Bildnisse eines älteren Ehepaares, sowie die getönte Büste eines Herrn mit Spitzbart genannt seien. Sicher und kraftvoll sind die Charaktere gepackt, und ohne gewaltsame Entlehnungssuche denkt man hier an Rodins Kunst, deren Technik dem jungen Bildhauer starken Eindruck gemacht haben muß; ohne daß man jedoch von Nachäffen sprechen dürfte, das uns abstößt bei so manchem »gleich empfindenden« Nachtreter des genialen Franzosen. — Der Salon Schulte erwarb sich ein Verdienst durch Vorführung

einer größeren Kollektion von Werken M. SLEVOGT's, die zwar durch die Ausstellungen unserer großen Kunststädte zum überwiegenden Teil seit längerer Zeit bekannt sind, hier aber doch mit Recht lebhaftes Interesse erweckten. Es sind vor allem Porträts, so das brillante Reiterbildnis des Dragoneroffiziers; ferner die Dame in dem wundervoll flaumig gemalten grauen Pelzjackett; der ›Verlorene Sohn‹, ›Bal paré‹, ein entzückend schönes Stilleben, usw.

FORTLAGE



WALTER FIRLE — NEUER FRÜHLING, NEUES LEBEN

Münchener Jahresausstellung 1906

DRESDEN. Auf der Sächsischen Kunstausstellung wurden mit Genehmigung des Kgl. Ministeriums des Innern vom akademischen Rat aus Mitteln des Fonds für Kabinetts- und Kleinplastik für die Kgl. Skulpturensammlung im Albertinum angekauft: die ›Männliche Maske‹ in bemaltem Wachs von AUGUST SCHREITMÜLLER, die Plaketten ›Segelsport‹, ›Ski-Heil‹, ›Rodel-Heil‹ und die Medaillen ›Rudersport‹, ›Kartenspieler‹ in versilberter Bronze von FRIEDRICH HÖRNLEIN, sowie die Bronzeplaketten ›Porträt‹, ›Gertrud‹, ›Grete‹, Erscheinung‹, ›Wasser‹, ›Lachend‹ und die Silbermedaille ›Kind‹ von HANS ZEISSIG.

HANNOVER. Der Oberlichtsaal, der im Provinzial-Museum dem Andenken des vor einigen Jahren hier verstorbenen Porträt- und Historienmalers FRIEDRICH KAULBACH (Vetters von Wilhelm von Kaulbach und Vaters von Fritz August von Kaulbach) gewidmet ist, ist jetzt vollständig eingerichtet und zeigt neben einer großen Anzahl von Skizzen und Studien in Oel und Bleistift, die beiden Hauptwerke des Künstlers ›Julia Capuletts Hochzeitsmorgen‹ und das große Gruppenbild der kgl. Familie von Hannover, das durch die Huld des Herzogs von Cumberland aus der Porträtgalerie in Herrenhausen überwiesen ist. Das von der Königin Marie von Hannover hergeliehene Bild einer allenburgischen Prinzessin, ein Selbstporträt des Malers und die Bildnisse des Wiener Bildhauers Hans Gasser und der Bildhauerin Elisabeth Ney, zwei vorzügliche Werke aus dem Besitze der öffentlichen Kunstsammlung, vervollständigen die Reihe der aufgestellten Kunstwerke, die des Meisters Lebensarbeit aufs beste charakterisieren. Pl.

FRANKFURT a. M. Der Frankfurter *Kunstverein* hat eine Thoma-Ausstellung veranstaltet, die am 1. August eröffnet wurde und bis zum 23. September dauern wird. Die Ausstellung ist ganz vorzüglich und darf trotz der vielen Darbietungen, die zu Ehren Thomas schon veranstaltet wurden, höchstes Interesse beanspruchen. Sie umfaßt etwas über 100 Gemälde, die einen vollkommenen Ueberblick über die Entwicklung und die Ziele des Künstlers gewähren, indem sie aus jedem Jahre innerhalb des Zeitraumes von 1866—1905 charakteristische Werke enthält. Einen besonders breiten Raum nimmt die Produktion der siebziger und achtziger Jahre ein, während aus der früheren und späteren Zeit durchschnittlich nur ein bis zwei Bilder aus jedem Jahre zur Ausstellung gelangten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, stammen alle Bilder aus Privatbesitz, zumeist aus Frankfurter Familien. Die hervorragendsten Stücke haben die Sammlungen der Herren Küchler, von Grunelius und Frau Dr. Eiser in Frankfurt hergegeben, sowie vor allem auch Frau Charlotte Schumm-Walter in Bonn. Besonders hervorgehoben seien noch die ›Lautenspieler auf Wiese‹ (1872) im Besitz von Frau Eugenie Bayersdorfer in München und das Gralsbild von 1899 bei Frau P. Weinberg in Frankfurt. Die Ausstellung ist mit Geschmack arrangiert und vor allem die Auswahl mit großem Verständnis getroffen. Jede Seite in dem reichen Schaffen Thomas ist in der Ausstellung durch hervorragende Werke vertreten, so daß das Bild von dem Können und Wollen des Meisters durch diese Ausstellung eine schöne Bereicherung erfährt.

G.

VERMISCHTES

WEIMAR. Der zweite Neubau der Großherzogl. S. Kunstschule, in dem seit Jahresfrist Professor Ad. Brütt's Ateliers, sowie die Meisterschüler-Ateliers und eine Kunstgießerei untergebracht sind, wird zum Herbst dieses Jahres vollendet sein. Alsdann wird Professor van de Velde sein kunstgewerbliches Seminar ebenfalls in das neue Gebäude verlegen, wo auch ein Brennofen für keramische Zwecke vorgesehen ist.

r.

DRESDEN. Die Dresdener Künstlergenossenschaft hat den Bau eines Künstlerhauses mit einem Kostenaufwand von 475000 M. beschlossen.

LEIPZIG. Der hier verstorbene Geh. Kommerzienrat FRITZSCHE hat der Stadt Leipzig für das Museum der bildenden Künste 25000 Mark vermacht. — Der Rat der Stadt hat die Regierung um eine jährliche Unterstützung für das Städtische Museum angegangen, damit eine Vermehrung der Anschaffungen ins Auge gefaßt werden könne.



L. BISTOLFI BASRELIEF VOM GRABMAL FÜR G. SEGANTINI

DENKMÄLER

MALOJA. Endlich wird an dem einsam-poetischen Grabhügel Segantinis zu Maloja, den bisher nur Mutter Natur dem treuesten ihrer Söhne mit wilden Blüten schmückte, ein würdiges Monument die Stätte bezeichnen, wo Segantinis sterbliche Reste ruhen. — Ein Denkmal, das der Freund dem Freunde, ein Meister der Kunst dem andern schuf. Durch Subskription haben die Italiener die Materialkosten für das Grabdenkmal dieses nur in kurzer Ruhmessonne stehenden Künstlers, den sie stolz den ihren nennen, zusammengebracht; während Leonardo Bistolfi-Turin ihm in uneigennütziger, freudiger Hingabe seine Schöpferkraft lieh. Und wie Segantini uns mit einem neuen Schönheitsideal bereicherte, seiner Kunst neue Inhalte lieh, so auch Bistolfi in diesem Grabdenkmal, das er ›die Schönheit‹ nennt. — Wie es Bistolfi stets daran liegt, in seinen Werken eine Idee voller Erhabenheit des Gedankens zu verkörpern, so hat er hier in dieser Figur ›die Kunst Segantinis‹ darstellen wollen. Wie die Kunst Segantinis die reine, herbe, keusche Schönheit der hehren, großen Welt der Alpen auf die Leinwand zauberte, so entzieht Bistolfi dem harten Gestein jene Blüte der Kunst, welche die nackte, keusche, weibliche Schönheit ist. Gleich einer Vision steht diese Gestalt in reinster Formenschönheit vor uns, an den Felsen gelehnt, dem sie entstiegen, mit edelstem, tiefstem Seelenausdruck, wie überwältigt von dem Zauber der Alpenschönheit, und zugleich von dem Schmerz, einen ihrer größten Interpreten verloren zu haben. Auf drei Seiten des Sockels sehen wir Basreliefs in der bekannten Meisterschaft, welche Bistolfi auch in diesem Genre auszeichnet, dargestellt. Zwei von ihnen lehnen sich an bekannte Gemälde Segantinis an (Triptychon: Natur, Leben, Tod), da sind die feierlich-majestätischen Bergketten der Alpen, die schweigsam stillen Menschen, die friedlichen Tiere, mit denen er die Natur in poetischer, tiefempfundener Weise belebte, — doch scheint hier alles gleichsam imprägniert von dem Gefühl der tiefen Trauer. Auf dem



L. BISTOLFI GRABMAL FÜR G. SEGANTINI

dritten Basrelief ist der Sarkophag Segantinis veranschaulicht, umschwebt von vagen, phantastischen Gestalten, wohl die Genien seiner Kunst, die sich in schmerzerfüllter Bewegung zu einer wundervollen Vision zusammenfügen. So hat Bistolfi in hoher Künstlerschaft eine Lösung für dieses Denkmal gefunden, wie sie glücklicher nicht gedacht werden kann. Neuheit, Eigenart und Poesie geben dem herrlichen Ganzen das Gepräge. M. v. BIEBERSTEIN

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

WEIMAR. Professor HANS OLDE wurde beauftragt, das Porträt der Frau Dr. Förster-Nietzsche zu malen, welches seinen Platz im Nietzsche-Archiv finden wird. r.

DRESDEN. Dem Maler LUDWIG OTTO wurde der Professortitel verliehen.

DÜSSELDORF. Bei der für Düsseldorfer Künstler ausgeschriebenen Konkurrenz zur Erlangung eines Plakates für die deutsch-nationale Kunstausstellung 1907 wurde der erste Preis dem Maler BASSECHES-BUGWART, der zweite dem Maler RICHARD VOGTS zuerkannt.

DARMSTADT. DR. DANIEL GREINER wird mit Beginn des Herbstes aus dem Verband der Künstlerkolonie ausscheiden; es bleibt dann lediglich Professor OLBRICH zurück. Ueber die Zukunft der Kolonie, ihre Umgestaltung, Neuberufungen usw. waren in den Zeitungen alle möglichen widerspruchsvollen Nachrichten zu lesen. Mit Bestimmtheit läßt sich nur sagen, daß — wie in dieser Zeitschrift schon früher mitgeteilt — die Begründung einer Kunstschule für Malerei und Kunstgewerbe in engstem Anschluß an die Kolonie erfolgen wird. Das neue Institut soll eine staatliche Anstalt werden, und erst wenn die Verhandlungen hierüber abgeschlossen sind, werden nähere zuverlässige Mitteilungen möglich sein. -r.

MÜNCHEN. Der Bildhauer und Professor BALTHASAR SCHMITT wurde zum Professor der Akademie der bildenden Künste in München ernannt.



HANS VOLKERT FRÜHLINGSBLÜTEN
Münchener Jahresausstellung 1906

DRESDEN. KARL HEYN †. In Blasewitz bei Dresden ist, wie uns nachträglich gemeldet wird, am 21. Juli nach längerem Leiden der Maler Karl Heyn gestorben, ein tüchtiger Künstler älterer Richtung, der sich allgemeiner Achtung erfreute. Er war am 24. April 1834 zu Leipzig geboren, besuchte die dortige Akademie, lebte 1860—65 in München, dann in Weimar, später dauernd in Dresden-Blasewitz. Er war fast ausschließlich Landschaftsmaler und die Motive zu seinen Bildern wählte er fast ebenso ausschließlich aus Tirol und Oberbayern. Er stellte zum ersten Male in der allgemeinen deutschen Kunstausstellung zu Köln 1861 aus und zwar ein Bild des Rosenlauigletschers. Von seinen weiteren Gemälden nennen wir: der Hechtsee mit dem wilden Kaisergebirge, Trafoi am Stilfser Joch, Misurinasee, Eibsee, Kirchhof zu St. Gertrud in Sulden, oberbayerische Kalköfen nach dem Gewitter, Schloß Taufers in Tirol, Zugspitze. Heyn besaß viel Geschmack; namentlich wußte er seine Motive immer geschickt und wirksam abzugrenzen.

GESTORBEN: In Köln der Bildhauer RICHARD MÖST im Alter von 65 Jahren; in Paris der belgische Maler ALFRED STEVENS im Alter von 78 Jahren, vorzüglicher Interieurmaler (siehe K. f. A., Jahrg. XXI, Heft 7). — In Wien Professor FRANZ PÖNNINGER, 73 Jahre alt; er war 1866—1896 Direktor der k. k. Kunsterzgießerei, als Nachfolger Fernkorns, von dessen ›Prinz Eugen‹ bis zu Zumbusch' Maria Theresia-Denkmal er wiederholt den Guß von Monumentalwerken leitete. Außer durch seine artistische Mitarbeiterschaft ist Pönninger auch als selbständiger Bildhauer durch mehrere Bildnisstatuen bekannt geworden. — In Wien am 21. August Maler EUGEN FELIX, im 70. Lebensjahre; ein Waldmüller-Schüler und später unter fremdem, zumal Pariser Einfluß, pflegte er verschiedene Gattungen der Malerei, dann hauptsächlich sich dem Porträtfach zuwendend. Eine wichtigere Rolle hat Felix zur Zeit der Sezessionen als Vertreter der konservativen Richtung im Vorstand der Künstlergenossenschaft gespielt.

Redaktionsschluß: 30. August 1906 Ausgabe: 13. September 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



Retrospektive Ausstellung München 1906

JOSEF KARL STIELER (1781—1858)
DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS



FRIEDRICH MOOSBRUGGER ([illegible]) — JUNGE KÜNSTLER IN DER KNEIPE

Retrospektive Ausstellung München 1906

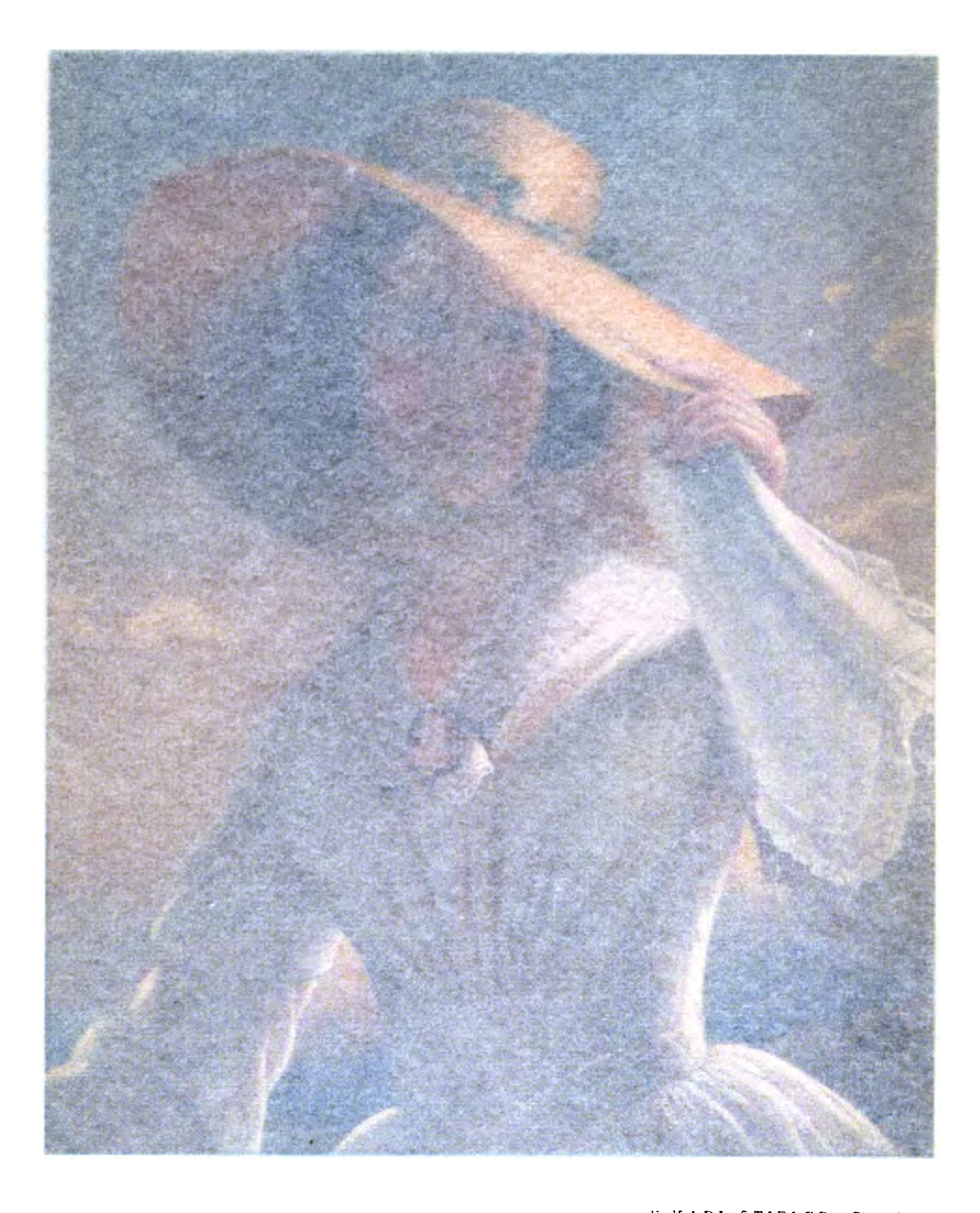
DIE AUSSTELLUNG BAYERISCHER KUNST VON 1800–1850 IM GLASPALAST ZU MÜNCHEN 1906

Von Franz von Reber

Zu der kurz vorausgegangenen Berliner Retrospektiven in der hierzu geräumten Nationalgalerie bildet unsere Ausstellung einen bemerkenswerten Gegensatz. Dort die Vertretung eines vollen Jahrhunderts (1775–1875) und der gesamten deutschen Kunst, hier die Beschränkung auf ein halbes Jahrhundert unter den zwei ersten Königen Bayerns und auf bayerische, ja man kann sagen auf Münchener Kunst.

Uns erschien die Berliner Darbietung in ihrer Ueberfülle erdrückend, in der Mannigfaltigkeit der lokalen wie der zeitlichen Entwicklungsphasen uneinheitlich, ja verwirrend: die Münchener Ausstellung ist organischer, intimer. Wenn es kaum Erfreulicheres gibt als Kollektivausstellungen einzelner Meister (man denke an die Schwindausstellungen vor zwei Jahren), so hat auch ein [illegible] Meisterleistungen eines Ortes a[illegible] zeren Epoche etwas Zusamm[illegible] bietet den Werdegang in [illegible] ständlicher Anschauli[illegible]keit.

Betrachten wir zunächst [illegible] alte ROMAN BOOS (17[illegible] mehr als Vorläufer [illegible] Deutschland zu d[illegible] Zeit. Seine Selbst[illegible] lichen Friedhofe [illegible] wahr und sch[illegible] französischen Z[illegible] acht Holzstat[illegible] die Allegorien [illegible] Geschenk des [illegible] Nationalmus[illegible] dem Postg[illegible]



Retrospektive Ausstellung München 1906

JOSEF KARL STIELER (1781–18..)
DIE TOCHTER DES KÜNSTLERS



FRIEDRICH MOOSBRUGGER (1804—1830) JUNGE KÜNSTLER IN DER KNEIPE
Retrospektive Ausstellung München 1906

DIE AUSSTELLUNG BAYERISCHER KUNST VON 1800—1850 IM GLASPALAST ZU MÜNCHEN 1906

Von Franz von Reber

Zu der kurz vorausgegangenen Berliner Retrospektiven in der hierzu geräumten Nationalgalerie bildet unsere Ausstellung einen bemerkenswerten Gegensatz. Dort die Vertretung eines vollen Jahrhunderts (1775—1875) und der gesamten deutschen Kunst, hier die Beschränkung auf ein halbes Jahrhundert unter den zwei ersten Königen Bayerns und auf bayerische, ja man kann sagen auf Münchener Kunst.

Uns erschien die Berliner Darbietung in ihrer Ueberfülle erdrückend, in der Mannigfaltigkeit der lokalen wie der zeitlichen Entwicklungsphasen uneinheitlich, ja verwirrend: die Münchener Ausstellung ist organischer, intimer. Wenn es kaum Erfreulicheres gibt als Kollektivausstellungen einzelner Meister (man denke an die Schwindausstellungen vor zwei Jahren), so hat auch ein Gesamtbild der Meisterleistungen eines Ortes aus einer kürzeren Epoche etwas Zusammenhängendes und bietet den Werdegang in ruhiger und verständlicher Anschaulichkeit.

Betrachten wir zunächst die Plastik. Der alte Roman Boos (1735—1810), im Vestibül mehr als Vorläufer gut vertreten, zählt in Deutschland zu den besten Meistern seiner Zeit. Seine Selbstbüste, dem Grabmal im südlichen Friedhofe entnommen, markig, lebenswahr und schlicht, steht den Bildnissen seiner französischen Zeitgenossen kaum nach. Die acht Holzstatuen (s. Abb. S. 36), von welchen die Allegorien der Stärke und Schönheit als Geschenk des Grafen von Yrsch-Freiham dem Nationalmuseum, die übrigen Allegorien aber dem Postgebäude am Max Josephplatz ange-



WILHELM VON KOBELL (1766—1855) BELAGERUNG VON KOSEL (1808)

Retrospektive Ausstellung München 1906



JOHANN JACOB DORNER D. SOHN (1775—1852) DIE ISAR BEI MÜNCHEN

Retrospektive Ausstellung München 1906



JACOB DORNER D. Ä. (1741—1813) BILDNIS ZWEIER KINDER DES KÜNSTLERS
Retrospektive Ausstellung München 1906

hören, stecken freilich noch mehr im Zopfstil der Schlußzeit des 18. Jahrhunderts, aber die jedem Münchener bekannten Herkulesgruppen des Meisters in den östlichen Arkaden sind nicht ohne elegante Frische und von einer dekorativen Wirkung, welche dem Gebäude, für welches sie entstanden sind, durchaus entspricht.

Der Klassizismus der Stiglmair-Schwanthalerschen Epoche bestätigt zwar im ganzen das abfälligere Urteil, wie es sich der überlegeneren Berliner Schule der Schadow und Rauch gegenüber längst gebildet hat. Aber es fehlt doch nicht an guten Werken jener Zeit. So die Marmorbüste der Königin Caroline (s. Abb. S. 46) von FRANZ SCHWANTHALER (1762—1820), die liegende Grabfigur der schönen von Manlich und die Büste des Direktors G. von Dillis von STIGLMAIR (1791—1844), der Herkulesschild von LUDWIG SCHWANTHALER (1802—1848), welches führende Haupt sonst am vorteilhaftesten in seinen Frieszeichnungen der graphischen Abteilung erscheint, die Büste des Abbé Vogler von JOS. KIRCHMAIR (1773—1845), ein besonders ansprechendes Werk, die Büste des Fräulein Schnorr von Carolsfeld von HANS GASSER (1817—1868), die Viktoriagruppe von J. MART.

WAGNER (1777—1858), für das Siegestor von Halbig umgebildet, einige Werke von FRIED. BRUGGER (1815—1870) (s. Abb. S. 47) und MAX VON WIDNMANN (1812—1895), zum Teil gelungener als deren öffentliche Denkmäler.

Das Schwergewicht der Münchener Kunst aber liegt in der Malerei. Wie Boos in der Plastik, so bildet JOH. GG. EDLINGER (1741 bis 1819) (s. Abb. S. 38 und gegenüber S. 40) den Uebergang von der Zopfmalerei zum 19. Jahrhundert, im sog. Lenbach-Saal zusammengestellt. Welche gemütliche Bürgerlichkeit noch ohne eine Spur von klassizistischem Idealismus in den zahlreichen Bildnissen, unter welchen die alten Geschäftsmänner und -Frauen entschieden mehr anmuten, als die Standespersonen und die Jugend. Und welch meisterhafter koloristischer Vortrag ohne jene Anlehnung an die Holländer, welche uns die Kupetzky und Graff so vielfach verleiden. Es wäre schwer, unter den 20 Werken einzelne besonders hervorzuheben, es sei denn, um die Entstehungszeit um 1800 zu markieren, welcher die Nummern 151, 154, 155, 160, 166 angehören. Er bleibt sich ziemlich gleich, das Ansprechendere ist auf Rechnung des Modells zu setzen.

ROMAN ANT. BOOS (1735—1810) ALLEGORISCHE FIGUR
Retrospektive Ausstellung München 1906

Mit Edlinger verglichen, treten auch die achtbareren Vertreter des Bildnisses der vorklassizistischen Schule an koloristischer Bedeutung zurück. So die beiden KLOTZ (s. Abb. S. 42), MATHIAS (1748 – 1821) und dessen Sohn SIMON (1777—1825), JAC. DORNER sen. (1741—1813), JOH. PETER VON LANGER (1756—1824), der Vorgänger des Cornelius im Direktorium der Münchener Akademie und mehr im Historienbild tätig, der Bamberger JOS. DORN (1759 bis 1841), sich selbst im Kreise seiner Familie darstellend, MORITZ KELLERHOVEN (1758 bis 1830), neben JOSEPH HAUBER (1766—1834), dessen Familienbild (s. Abb. S. 41) im Besitz des Generalleutnants von Malaisé zu den bedeutendsten Porträtwerken dieser Zeit zählt, denen sich Werke von JOS. HEIGEL und ELECTRINE FREIFRAU VON FREYBERG, geb. Stuntz (1797—1847) anreihen.

Um 1810 hatte sich in der bildenden Kunst, vom Empire in der Architektur ausgehend, jener Monumentalstil entwickelt, der um so epochemachender wurde, als ihm vom Throne aus ein seltenes Entgegenkommen zuteil ward. Zunächst klassischer, dann romantischer Richtung, jene unter französischem, diese unter römischem Einfluß, setzte er Meißel und Pinsel in einer seit dem Renaissancezeitalter unbekannten Weise in Tätigkeit und in Deutschland nirgends mehr als in München. Eine Ausstellung des 19. Jahrhunderts kann von solchen Schöpfungen, auch wenn sie überhaupt beweglich sind, aus räumlichen und Zeitgeschmacksgründen wenig bringen, übrigens bieten darin die Ausstattungen der öffentlichen Gebäude Münchens mehr, als sonst zu finden ist. Uebrigens soll mit dieser Spärlichkeit der Monumentalkunst in der Ausstellung nicht zum Ausdruck gebracht werden, daß wir mit der Verurteilung derselben, wie sie in weiten Kreisen herrscht, übereinstimmen. Für unsere Person erlauben wir uns nach wie vor, einen Cornelius für den bedeutendsten Meister der Monumentalkunst im ganzen 19. Jahrhundert zu halten, da hierin die



FRANZ CATEL (1778—1856)

Retrospektive Ausstellung München 1906

KRONPRINZ LUDWIG VON BAYERN IN DER SPANISCHEN WEINKNEIPE AUF RIPAGRANDE IN ROM IN GESELLSCHAFT VON THORWALDSEN, KLENZE, WAGNER, VEIT, RINGSEIS, SCHNORR, GUMPENBERG, GRAF STEINHEIM, CATEL

koloristischen Qualitäten keineswegs in erster Linie stehen, und auch den letzten Meister der Periode, Kaulbach, sehen wir an Kompositionsbeherrschung wie an Formschönheit unüberboten, wie dies zwei Stücke der Ausstellung, die Salamisschlacht und die Grisaille der Hunnenschlacht, beide durch das überaus nachbarliche Entgegenkommen der württembergischen Regierung dargeboten, jedem Unbefangenen kräftig dokumentieren.

Minder günstig verhält es sich freilich mit den Romantikern, zu welchen wir trotz seiner Anfänge Cornelius nicht zählen wollen. Es sind zwar ganz hochachtbare Proben ihrer Kunst, soweit sie in den Rahmen der Staffeleikunst in der Ausstellung passen, vorhanden, wie die Verkündigung Mariä und die Heimkehr Siegfrieds aus dem Sachsenkrieg von SCHNORR VON CAROLSFELD (1794—1872), das erstere Bild aus der königl. Nationalgalerie in Berlin, das letztere aus der königl. Galerie in Stuttgart, oder die Beweinung Christi aus der Theatinerkirche in München von HEINRICH VON HESS (1708—1863) und die Heimsuchung von FRANZ GLINK (1795—1873) aus dem hiesigen Garnisonslazarett, wozu noch einige kleinere Werke von JOH. VON SCHRAUDOLPH und AL. VON SEITZ zu zählen sind, aber der bedeutendste Romantiker, welcher freilich zwischen der großen und der Genrekunst steht, MORITZ VON SCHWIND (1804 bis 1871) (s. Abb. S. 51), konnte nur noch ungenügend herangezogen werden, da seine Werke erst vor zwei Jahren in seiner epochemachenden Kollektiv-Ausstellung hier in einem Umfang versammelt waren, welcher der ganzen diesjährigen Retrospektiven gleichkam. Doch konnten immerhin noch elf Gemälde beigebracht werden, die in der Schwind-Jubiläums-Ausstellung gefehlt hatten, darunter der Hoch-



JOHANN GEORG V. EDLINGER (1741—1819) SELBSTBILDNIS
Retrospektive Ausstellung München 1906

zeitsmorgen aus der Berliner Nationalgalerie, und Kaiser Max auf der Martinswand aus der k. k. Galerie in Wien.

Daß die Romantiker nicht kurzer Hand gering zu werten sind, hat namentlich das Bildnis gezeigt. Die beiden Bildnisse der Schwägerin und der Gattin des Peter Heß von Heinrich von Heß, im Besitz des Oberst Benzino in Regensburg, sind wahre Juwelen von empfindungsvoller Feinheit und Frische. Man kann nach solchen und anderen Probestücken nur bedauern, daß die Bildnistätigkeit der Nazarener von ihrer kirchlichen Ideal-Okkupation unterdrückt oder auf die privaten Familienstücke beschränkt worden ist. Bei Aufträgen, wie sie dem trefflichen Hofmaler Karl Stieler zuteil geworden, würden sie sich in erfreulichster Weise geltend gemacht haben.

Das Werk Jos. Karl Stieler's (1781—1858), ebenso reich als gewählt in dem schön geschmückten Eingangs- und Repräsentationssaal vertreten, zeigt natürlich die Pariser Gérard-Schule, aus welcher der Künstler hervorgegangen. Es sind vorzugsweise die Bildnisse des Königs Maximilian I. und seiner Familie, vorab des Königs selbst in ganzer Figur von 1814 aus dem herzoglichen Schloß zu Tegernsee, wie im Brustbild nebst jenem der Königin Caroline aus dem Besitz S. M. des Königs Otto, seiner Söhne des Prinzen Ludwig (1816), Carl, Adalbert und seiner Töchter, aus königlichem, prinzlichem und herzoglichem Besitz. Dazu das interessante Bildnis Beethovens (1819) aus dem Besitz der Gräfin Sauerma, angeblich des einzigen, zu welchem der Dargestellte selbst saß, der Gattin und der Tochter des Künstlers (s. unser Titelbild), der Schifferlisl von Tegernsee, des Ministers Graf Triva u. a. An ihn schließt sich als Schüler F. X. Winterhalter (1806—1873), auch Fried. Dürck, besonders gut durch das Bildnis der Frau von Klenze vertreten, mittelbar der durch das Bildnis W. Kaulbach (1854) sprechend, der Ausstellungsepoche aber näher zugehörig durch das Prinzenpaar



ALBRECHT ADAM (1786—1862) GESTÜT

Retrospektive Ausstellung München 1906

Ludwig und Leopold vertretene FRITZ VON KAULBACH, geb. 1822, in München bis 1854 tätig, minder bedeutsam JOS. BERNHARD (1805 bis 1885) an. Wilhelm von Kaulbachs idealistische Bedeutung lag dem Bildnis ferner, doch ist dasselbe immerhin gut vertreten.

Es mag befremden, daß eine Retrospektive aus einer Zeit, in welcher die Pflege der Monumentalkunst so entschieden obenan, doch die Kabinettskunst offensichtlich überwiegend zeigt. Dafür jedoch kann nur das moderne Ausstellungswesen verantwortlich gemacht werden, welches dem Monumentalen fremd geworden. Nur wenn wir uns das Monopol des Monumentalen an den Akademien und an fürstlichen Bestellungen vergegenwärtigen, neben welchem die Kabinettskunst geduldet herging, verstehen wir eine Besprechung von Ausstellungen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wie sie mir in Peynes Universum von 1854 vorliegt, die fast nur von Kirchenbildern und Riesenkartons spricht.



KONRAD EBERHARD (1768—1859) MADONNA
Retrospektive Ausstellung München 1906

Je mehr man aber der Kabinettskunst in den verfügbaren Lokalitäten Raum gab, ein desto geschlosseneres, reicheres und zusammenhängenderes Bild ihrer Leistung konnte sie darbieten. Vorab die Landschaft einschließlich des Herdenstücks. Man sollte ihr nur nicht den Vorwurf der Unselbständigkeit machen. Denn wenn sie auch vielfach an den Holländern gelernt, so ist dies immerhin ein naturgemäßerer und entwicklungsfähigerer Ausgangspunkt als das vorausgegangene Anlehnen an italienische und französische Ideallandschaft. Uebrigens ist auch die Abhängigkeit der Wagenbauer, Dorner und Dillis von Ruysdael und Potter keineswegs so groß als man annimmt.

Der bedeutendste Meister ist MAX JOS. WAGENBAUER (1775 — 1829), der auch mehr wie je in einer Retrospektiven vertreten ist (s. Abb. S. 55). Es ist ausschließend einheimische Landschaft, meist aus den Vorbergen. Schreiber dieser Zeilen hörte noch die Witwe Wagenbauers erzählen, wie der unermüdlich hingebende Meister seine Landschaften wie Herdenstücke sommerlang nach der Natur begann, ja zum Teil am Ansichtsplatze selbst bis auf den letzten Strich beendigte, während sie geduldig strickend neben ihm saß. Daher auch die Wahrheit der Empfindung und der Tagesstimmung vom Morgen bis zum Abend, selbst eines nebligen Herbsttages (Gal. Augsburg), die Freiheit von jeder dekorativen Absicht, die Unmittelbarkeit der Wiedergabe, das scharfe Sehen des Einzelnen, die delikate Ausführung. Während man sich modernen Landschaften gegenüber oft wünscht, noch kurzsichtiger zu sein, wünscht man sich zur Betrachtung dieser vielmehr eine Lupe.



Retrospektive Ausstellung München 1906

C. SPITZWEG 1808—1885
IN EINEM ITALIENISCHEN PARK



JOSEPH HAUBER (1766–1834) FAMILIENBILD
Retrospektive Ausstellung München 1906

Ihm verwandt sind die anderen genannten, JOH. GEORG VON DILLIS (1759—1841), durch seine vielen Reisen in Italien, selbst in Frankreich und Spanien, zum Teil im Gefolge des Kronprinzen Ludwig vielseitiger als jener und intim wie sein jüngerer Bruder CANTIUS (1779 bis 1856), dann JOH. JAC. DORNER der Jüngere (1775—1852) mehr der Alpennatur zugewandt. Ihnen ist WILHELM VON KOBELL (1766—1853) anzureihen, durch Wouwerman-Studien allerdings auch auf Pferdedarstellung und schließlich auf das Schlachtenbild gelenkt, bei welchem übrigens das Schlachtfeld selbst das Fesselnde ist. Das Bild der Belagerung von Kosel (1808) (Staatsbesitz, Leihgabe an das 1. Feldartillerie-Regiment) (s. Abb. S. 34), überrascht durch seine Morgenstimmung. Die genannten nehmen fast den ganzen zweiten Saal (40) der Ausstellung ein.

In benachbarten Räumen untergebracht, sind dann die Jagd-, Pferde- und Kriegsstücke des wackeren PETER VON HESS (1792–1871), dessen Jagdgesellschaft von 1830 aus dem Besitz des Grafen Berchem vorzüglich, dann DIET. MONTEN (1799—1843), Schüler des P. von Heß, FERD. VON OLIVIER aus Dessau (s. Abb. S. 44) (1785—1841, seit 1828 in München), JOH. AD. KLEIN (1792—1875) in Genre, Pferdestück und Landschaft von gleicher Tüchtigkeit, WILH. SCHEUCHZER (1803—1866) (s. Abb. S. 54), JOS. SCHERTEL (1810—1869), JOH. CHR. ETZDORF (1801—1851), der aus Studien nach Everdingen, wie aus Norwegen ebenso seine düstere Stimmung ableitete, wie Freiherr K. W. VON HEIDECK (1788—1861) seine helle und heitere aus Italien und Griechenland. Neben ihm sei der freilich nur gegenständlich hieher gehörige Berliner FRANZ CATEL (1778—1896) genannt, hier durch eine kleine Meisterschöpfung vertreten, nämlich Kronprinz Ludwig im Kreise seiner Künstler in der spanischen Kneipe von Ripa grande in Rom (1824) (s. Abb. S. 37). Die Bildnisse in dem malerischen Interieur mit Ausblick auf den Tiber sind durch ihre scharfe und humorvolle Porträtartigkeit ausgezeichnet. Links der Kronprinz dem Wirte



SIMON KLOTZ (1777—1825) HOFSCHAUSPIELERIN SOPHIA CRAMER

Retrospektive Ausstellung München 1906

winkend, neben ihm zu seiner Rechten Thorwaldsen, neben diesem Graf Seinsheim, rechts von diesem Catel zeichnend, hinter ihm der Hofmarschall Baron Gumppenberg, Julius Schnorr, Ringseis toastierend, Phil. Veit, Mart. Wagner und an der Ecke L. von Klenze.

Die Vorliebe des Königs und der Künstler für Italien, auch in der Landschaft gefördert durch den Anklang Heidecks und Catels wie auch durch den ganz zum Römer gewordenen Tiroler Jos. Ant. Koch lenkte dann epochemachend KARL ROTTMANN (1798—1890) in seine weltbekannte Bahn, dem Münchener durch die Zyklen in den Arkaden und in der Neuen Pinakothek so geläufig, daß die in der Ausstellung gebotenen elf Stücke namentlich einheimischer Motive eine erwünschte Ergänzung darbietet (s. Abb. S. 43). Die Dachsteinlandschaft soll für die Staatssammlung ausersehen sein. Mit Rottmann steigerte sich auch die Berücksichtigung atmosphärischer Effekte und brillanter Farbenwirkungen, die sich auch sein Bruder LEOPOLD und seine Nachfolger, vorab FRIED. BAMBERGER (1814—1873), BERNH. STANGE (1807—1880), AUG. LÖFFLER (1822—1866) in spanischer, italienischer, griechischer und palästinischer Landschaft, ebenso ERNST FRIES (1801—1833) und CAES. METZ (1823—1894) anzueignen suchten. Auf die Gebirgswelt übertrugen dann Rottmanns monumental gestimmte Grundsätze H. HEINLEIN (1803—1885), ERNST KAISER (1803—1865), CHR. E. B. MORGENSTERN (1805—1867) (s. Abb. S. 50), M. HAUSHOFER (1811—1866), JOH. G. STEFFAN (1815—1905), ALB. ZIMMERMANN (1809—1888), JUL. LANGE (1817—1878), und ANT. ZWENGAUER (1810—1884) wie DIET. LANGKO (1819—1896), mehr aus den Vorbergen schöpfend, und KNUT BAADE (1808 bis 1879), seit 1842 in München tätig, an die



KARL ROTTMANN (1798–1850)

MOTIV AUS DER BAYERISCHEN HOCHEBENE

Retrospektive Ausstellung München 1906



ALBRECHT ADAM (1786–1862) DER KÜNSTLER UND SEINE SÖHNE IM ATELIER

Retrospektive Ausstellung München 1906



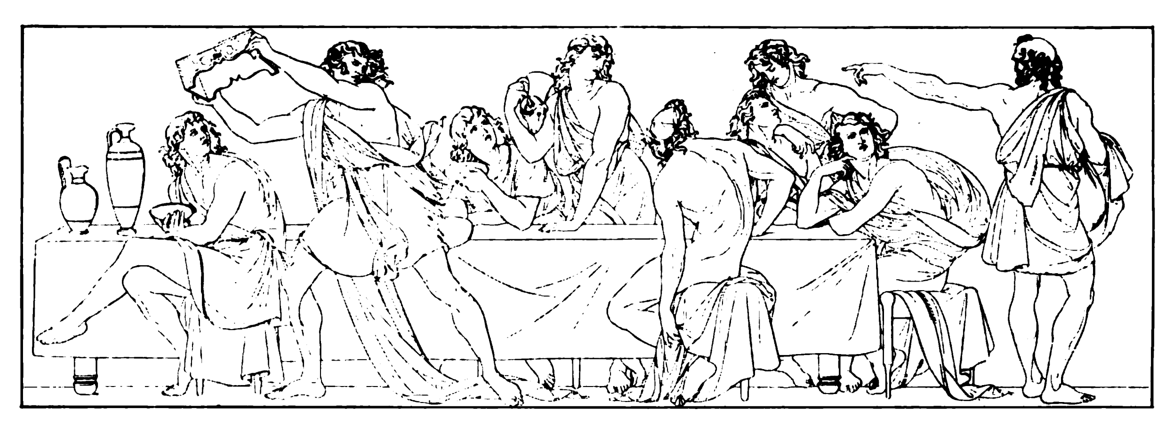
FERDINAND v. OLIVIER (1785–1841) BADENER LANDSCHAFT

Retrospektive Ausstellung München 1906



WILHELM V. KAULBACH (1804—1874) — DIE SEESCHLACHT BEI SALAMIS

Retrospektive Ausstellung München 1906



MAXIMILIAN V. WIDNMANN (1812–1895) ODYSSEE XVII, 462
Retrospektive Ausstellung München 1906

nordische See. ANT. TEICHLEIN (1820—1879), der mehr versprach, als er gehalten, suchte der Schule von Fontainebleau Eingang zu verschaffen.

Eine neue Phase leitete dann ED. SCHLEICH sen. (1802—1874) ein, der in seiner Aussicht auf den Kochelsee (1841) und in der Hochalm (1842) noch kaum ahnen läßt, was er in seiner Isartallandschaft (1850) (s. Abb. S. 50) schon deutlicher erkennen ließ. Seine Glanzzeit fällt über unsere Periode hinaus, ebenso wie jene des hochachtbaren AUGUST SEIDEL (1820 bis 1904).

Wie die mit dem Herdestück verbundene Landschaft leicht zum Genre führte, so bei ROB. EBERLE (1815—1860), WILH. MELCHIOR (1817—1880) und SEB. HABENSCHADEN (1813 bis 1868), dessen auch in der Kleinplastik hätte gedacht werden müssen, FRIED. JOH. VOLTZ (1817 bis 1886), so leitete auch die Pferdedarstellung, wie schon bei W. von Kobell, auf Reiterbildnis und Kriegsszenen. Obenan steht die Familie ADAM, vorab ALBRECHT Adam (1786 bis 1862) durch 16 Werke, worunter fünf aus dem Besitz des Herzogs von Leuchtenberg in Seeon, vertreten (s. Abb. S. 39 und S. 44). Neben ihm ist sein Bruder HEINRICH (1787 bis 1862) interessant vorgestellt durch das Pferderennen auf der Theresienwiese (1824), während Albrechts Söhne, BENNO und FRANZ, in ihrer Haupttätigkeit schon über den Rahmen unserer Ausstellung hinausfallen.

Mit der Landschaft aber erscheint in dieser Periode auch das eigentliche Genre zumeist verbunden, bei HEINRICH BÜRKEL (1802 bis 1869) sogar so, daß die Landschaft im Uebergewicht. Der vielseitige Meister, dessen enorme Produktivität es möglich machte, zwei Ka-



FRANZ SCHWANTHALER (1762–1820) KÖNIGIN KAROLINE
Retrospektive Ausstellung München 1906



Retrospektive Ausstellung München 1906

FRIEDRICH BRUGGER (1815—1841)
FAUN UND PANTHER



WILHELM V. KAULBACH (1804–1874) KÖNIG LUDWIG I.
Verlag von Piloty & Loehle, München

binette mit seinem Werke zu füllen, erscheint gleich ansprechend im Winter- und Sommerbild, in italienischer, Flachland- und Gebirgsdarstellung (s. Abb. S. 53). Die Ausstellung repräsentiert auch die übrigen bekannteren Genremaler der Periode hinreichend, wie TH. LEOP. WELLER (1802—1880) (s. Abb. S. 49), JOH. GEYER (1807—1875), MORITZ MÜLLER (Feuermüller) (1807—1865), JOS. HEINR. LUD. MARR (1808—1871), FRIED. W. SCHÖN (1810 bis 1868), GISB. FLÜGGEN (1811—1859), den humorvollen K. VON ENHUBER (1811 - 1867), HANNO RHOMBERG (1820—1869) und den lichtfreudigen W. LICHTENHELD (1817—1891), aber keinen so erfolgreich wie den Hauptmeister KARL SPITZWEG (1808—1885), dessen vielseitiges Wesen und sprudelnden Witz die zwei ihm eingeräumten Kabinette so reizvoll darbieten, wie es kaum jemals in so umfassender Weise gelungen ist (s. Abb. gegenüber S. 8 u. S. 40).

Erwähnt sei schließlich noch, daß die klassische und namentlich die romantische Strömung eine Fülle von trefflichen Architekturmalern hervorrief. An der Spitze der Klassizisten steht LEO V. KLENZE (1784—1864), an jener der zahlreicheren Romantiker FRIED. GÄRTNER (1792—1847) und namentlich MAX EM. AINMILLER (1807—1870), dessen interessanter Restaurationsentwurf der Münchener Frauenkirche doppelt bedeutsam dadurch



● *Retrospektive Ausstellung München 1906*

JOHANN GEORG EDLINGER 1741–1819
DIE FAMILIE DES BILDHAUERS BOOS

wurde, daß Schwind die Staffage, die Trauung Herzog Wilhelm V. mit Renata von Lothringen darstellend, dazu malte. Romantiker sind dann DOM. QUAGLIO (1786—1837), MICH. NEHER (1798—1876), FERD. JODL (1805—1882), LEONH. FAUSTNER (1815—1884), AUG. BAYER (1803—1878) und HERM. DYCK (1812—1874), mit Vorliebe in italienischen und spanischen Motiven arbeitend W. GAIL (1804—1890), ED. GERHARDT (1813—1888) und ALB. EMIL KIRCHNER (1813—1889). Alle sind eine Spezialität ihrer Zeit, zum Teil angeregt durch die venetianischen Vedutenmaler.

Eine Besprechung der hochwichtigen Aquarell- und Handzeichnungen-Ausstellung, hochbedeutend als Ergänzung namentlich für die monumentale Kunst, ginge über den uns gesteckten Raum hinaus. Wir können dies nur bedauern, da gerade die Entwürfe so belehrend sind, oft bedeutsamer als die ausgeführten Arbeiten, besonders in einer Zeit, in welcher die Zeichnung prädominierte.

THEODOR LEOPOLD WELLER (1807—1880) MÜNCHENER VIKTUALIENMARKT

Retrospektive Ausstellung München 1906

EIN SCHLUSSWORT ZUR DEUTSCHEN JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Von HANS ROSENHAGEN

Die Wirkung von Unternehmungen wie die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung vermag selbst der erfahrenste Fachmann nicht sofort und ohne weiteres zu übersehen. Nicht allein, daß er sich zuerst mit den verschiedenen neuen Eindrücken abzufinden hat — er wird auch Leidender in dem Konflikt, der, angesichts des Gegeneinanderspielens bekannter und unbekannter Erscheinungen in solcher Ausstellung, zwischen seinem persönlichen Empfinden und seinem historischen Bewußtsein entbrennt. Gibt doch niemand wohlbefestigte und bewährte Meinungen leichten Herzens auf. Andererseits ist jeder lebhaft empfindende Mensch für den Reiz des Neuen empfänglich. Und schließlich hatten in der Jahrhundert-Ausstellung auch die unbekanntesten Dinge den Vorzug, wenigstens historische Bedeutung zu besitzen. Um so nötiger war es also, in eine gewisse Distanz zu ihnen zu kommen. Diese ist jetzt durch den Schluß der Ausstellung ohne Umstände gegeben. Die verschiedenen Erscheinungen sprechen nicht unmittelbar mehr zum Auge. Die Erinnerung klassifiziert sie nach der Stärke des Eindrucks, den sie sinnlich und geistig hervorriefen. Erst aus diesem Zustande heraus läßt sich die Frage ventilieren: In welcher Richtung hat die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung unsere Kenntnisse von der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts erweitert und vermehrt?

Wichtiger als die Wiederentdeckung einiger in Vergessenheit geratener Künstler ist wohl die geschichtliche Neugruppierung, zu der die Ausstellung mit ihrem Inhalt angeregt hat. Als die bedeutendste Errungenschaft darf ohne Zweifel die Verbesserung unserer Einsicht in die Entwicklung



CHRISTIAN ERNST BERNH. MORGENSTERN (1805—1867) PARTIE BEI RORSCHACH
Retrospektive Ausstellung München 1906



EDUARD SCHLEICH D. Ä. (1812—1874) ISARTALLANDSCHAFT
Retrospektive Ausstellung München 1906



Retrospektive Ausstellung München 1906

MORITZ VON SCHWIND (1804—1871)
ABENTEUER DES MALERS BINDER

der realistischen Malerei betrachtet werden. Zum ersten Male wird dabei die Aufmerksamkeit intensiver auf die Verdienste der norddeutschen Künstler gelenkt, und das von den meisten Historikern in ihren Darstellungen vernachlässigte Wien erhält durch die Jahrhundert-Ausstellung endlich die ihm gebührende kunstgeschichtliche Position. Diese Tatsachen sind unanfechtbar, auch wenn man nicht die hohe Meinung teilt, die Lichtwark von seinen Hamburgern hat und einige Leichtbegeisterte für Kaspar David Friedrich hegen; auch wenn man konstatiert, daß die ganze Wiener Kunst sich in dem einen Waldmüller in Vollkommenheit genießen läßt.

Was auch gegen Wien als Kunststadt gesagt werden kann — das Eine steht fest: Seine Künstler waren die ersten in Deutschland, welche der von den Franzosen übernommenen malerischen Kultur eine nationale Physiognomie zu geben wußten in dem Maße, daß der Wiener Moritz v. Schwind zum Prototyp des deutschen Malers geworden ist und daß die Franzosen nicht mehr begreifen, warum er seinen Landsleuten bewunderungswürdig erscheint. Wenn die Wiener Art die norddeutschen Künstler nur bedingt zur Nachfolge reizte, aber doch nicht ohne Einfluß blieb, weil die schöne Kaiserstadt an der Donau tonangebend für die Mode jener Zeit war, so stand die bayerische Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchaus in dem Banne Wiens und um so mehr, als München in dieser Zeit nur recht mittelmäßige Talente an sich zu fesseln wußte, die sich mehr oder minder eng an die ihnen zugänglichen Vorbilder anschlossen. Indessen erhielt die Münchener Kunst in dieser Periode bereits einige wichtige neue Anregungen von norddeutschen Landschaftern, die sozusagen das Band knüpften zwischen dem Realismus des deutschen Südens und dem des deutschen Nordens.

Nicht minder interessant als die durch die Ausstellung vermittelte Erkenntnis von der Bedeutung Wiens für die Entwicklung nationaler Züge in der deutschen Kunst ist für den Historiker die Bekanntschaft mit den aus der Kopenhagener Eckersberg-Schule hervorgegangenen deutschen Malern, die in voller Unabhängigkeit von den französischen Vorbildern ein unmittelbares Verhältnis zur Natur erstrebten. Hat die Jahrhundert-Ausstellung auch die sogar von Muther übernommene Hypothese, daß Runge der Entdecker der Freilichtmalerei gewesen sei, gründlich zerstört, hat sie nicht nur Runges, sondern auch der meisten übrigen Hamburger Maler Dilettantismus schonungslos enthüllt, so hat sie doch gleichzeitig auf die merkwürdige Erscheinung aufmerksam gemacht, daß im Norden Deutschlands sich eine eigene Bewegung vollzogen, von der die Kunstgeschichten bisher wenig oder gar nichts zu berichten wußten. Die Gruppe der hier in Betracht kommenden Künstler weist einige der Allgemeinheit bisher völlig unbekannt gewesene Künstler auf, unter denen Kaspar David Friedrich und Kersting unstreitig die hervorragendsten sind, ohne doch zu den wirklich Großen zu gehören.

In ein ganz neues Licht erscheint durch die Ausstellung Berlin als Kunststadt gerückt. Die angeblich von den Musen und aus Ueberzeugung von allen gesinnungstreuen Süddeutschen verachtete Hauptstadt Preußens hat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitaus die beste Kunst in ganz Deutschland produziert. Zwar ist die Zahl der Künstler nicht erheblich; aber Erscheinungen wie Chodowiecki, Krüger, Menzel, Schadow gehören zu den größten Meistern aller Zeiten, und Blechen, Gärtner, Magnus und einige andere überragen immerhin das Niveau des übrigen Deutschlands erheblich. Auch Frankfurt a. M. wird auf Grund dieser Ausstellung als Kunststadt wichtiger genommen werden müssen als bisher. Die lokale Prägung der einzelnen Leistungen ist charakteristisch und die Qualität der Kunst bezeugt einen höchst stattlichen Kulturzustand. Dagegen wurde der alte Ruhm Düsseldorfs, trotz der vorsichtigen Wahl der ausgestellten Kunstwerke, eher erschüttert als gehoben. Schade, daß sich die Veranstalter die Gelegenheit entgehen ließen, zu zeigen, wie eng die Beziehungen der Düsseldorfer Malerei zur belgischen sind. Man hätte von dieser Seite eine Erklärung dafür bieten können, warum die jetzt mehr und mehr als Kunstemporium in den Hintergrund tretende Stadt als Lehrstätte eine so große Anziehungskraft einst ausgeübt hat. Dresden bot in der Ausstellung fast allein dadurch Interesse, daß dort die Vertreter der Kopenhagener Schule Dahl, Friedrich und Kersting gewirkt haben, und dadurch, daß es in Ferdinand von Rayski einen bisher völlig unbekannt gebliebenen, aber höchst respektablen Maler vorzuführen vermochte. So anziehend einige von dessen Leistungen auch erscheinen — es liegt keine Veranlassung vor, diesem aristokratischen Künstler einen besonderen Platz in der Kunstgeschichte einzuräumen. Der mondaine Zug in seinem Hauptwerk, dem Bildnis des Domherrn von Schroeter, kann den Sachverständigen nicht darüber täuschen, daß der Maler nicht bedeutender ist als mancher andere Porträtist der Zeit und daß er



HEINRICH BÜRKEL (1802–1869) FINSTERMÜNZPASS
Retrospektive Ausstellung München 1906

weniger ein eigenes Talent als ein geschmackvoller Anlehner an englische und französische Vorbilder war.

Sehr schätzbare Offenbarungen ergab die Ausstellung für die Beurteilung der Nazarener, in deren Kreis als neue, beachtenswerte Persönlichkeiten Friedrich Wasmann und die beiden Rohden treten. Man ist erstaunt, bei diesen Künstlern, bei Olivier, Karl Fohr und anderen, einer Unbefangenheit der Beobachtung und Naturdarstellung zu begegnen, die man diesen in den Anschauungen einer weit zurückliegenden Kulturperiode schwelgenden Künstlern nicht zugetraut hätte. Hoffentlich führt die Entdeckung dazu, daß man in Zukunft diese deutschen Maler ebenso wichtig nimmt wie die englischen Präraffaeliten, die sich in Deutschland einer entschieden größeren Popularität erfreuen.

Obwohl man in München mit der Vertretung der Münchner Kunst in der Jahrhundert-Ausstellung unzufrieden war, ist jene doch in einer Weise zur Geltung gekommen, die der süddeutschen Kunstmetropole durchaus zur Ehre gereicht. War einerseits die im Gefolge der Wiener Kultur marschierende Münchner Kunst in ihren Hauptvertretern in instruktiver Weise gezeigt worden, so ließ die Darstellung des Selbständigwerdens Münchens nichts zu wünschen übrig. Piloty feierte hierbei einen großen Triumph, zwar nicht in Person und als Maler, wohl aber als Lehrer; denn die Tatsache, daß die besten Künstler des neuen Münchens aus seiner Schule stammen, läßt sich nicht leugnen. Freilich hat er auch der Verflachung der Münchner Malerei durch Einführung von Aeußerlichkeiten Vorschub geleistet; aber das eine Verdienst darf ihm nicht bestritten werden, daß er es war, welcher der in München heimisch gewordenen Wiener Malerei zu einer Entwicklung verhalf, die Münchens Ruf als Kunststadt über-



WILHELM SCHEUCHZER (1803—1866) HEILIGENBLUT UND GROSSGLOCKNER

Retrospektive Ausstellung München 1906

haupt erst begründet hat. Leibl und seine Schule, Defregger und andere bedeuten die Vollendung der Wiener Tradition, während Lenbach, Makart, Max usw. bei allem persönlichen Talent die Münchner Malerei in eine oberflächlich dekorative Richtung führten, die zwar starke Kulturelemente enthält, aber die Gefahr einer innerlichen Verflachung in sich birgt. Mit Recht war der Leibl-Gruppe in der Ausstellung der breiteste Raum bereitgehalten, nicht allein, weil sie durch jahrzehntelange Zurücksetzung trotz der einzigen Qualität ihrer Leistungen diese öffentliche Anerkennung verdient hat, sondern auch, weil sie, dank der Nichtbeachtung, mit der man ihr während ihrer Blütezeit begegnete, am Aussterben ist. Für die andere Partei der Piloty-Schule dagegen hat man in München ein Vierteljahrhundert hindurch so ausgiebig gesorgt, daß deren Leistungen allgemein bekannt sind und darum hier nicht noch einmal vorgeführt werden brauchten.

Die Darstellung der idealistischen deutschen Malerei hatte man klugerweise auf deren wichtigste Vertreter beschränkt und eigentlich nur die Linie Koch-Schirmer-Böcklin betont. Wenn beim „Volke der Denker" auch immer viel von den „ewigen, unveränderlichen Idealen der Kunst" die Rede ist, so ergibt die Praxis doch, daß die Künstler, die solchen Idealen nachgingen, vom Volke am wenigsten anerkannt worden sind. Es ist bezeichnend, daß die großen deutschen idealistischen Maler die Anregung zu ihrem Schaffen ausschließlich in Italien empfangen haben. Vielleicht liegt darin die Erklärung für das Unverständnis, dem sie begegnet sind. Nicht allein ihr Stoffgebiet wurde als fremd empfunden, sondern auch ihre Anschauungsweise. Dem Deutschen im allgemeinen fehlt der Sinn für den Stil. Daher empfand er die stolze Liniensprache Feuerbachs als kalt; darum sah er in den Bemühungen von Marées, Raumvorstellungen farbig stilisiert zu geben, die Versuche eines Malers, der sein Handwerk nicht genügend beherrschte. Böcklin wurde am Ende begriffen, weil in seinen Werken am wenigsten Stil ist und weil die poetische Kraft seiner Erzählung es dem Publikum erleichterte, in ein Verhältnis zu ihm zu gelangen.

Es bleibt fraglich, ob der Sinn für Stil im deutschen Volke überhaupt zu wecken ist; immerhin nötigt der in Deutschland immer lebhafter werdende internationale Kunstbetrieb zu einer Beschäftigung mit den Forderungen des Stils. Aus diesem Bestreben heraus ist sehr mit Unrecht über Böcklin als Künstler der Stab gebrochen worden. Das Unrecht lag darin, daß man etwas Einziges mit einem anderen Einzigen vergleichen wollte. Böcklins Stillosigkeit ist ebenso Anlage wie seine gestaltungskräftige Phantasie. In Hans Thomas Bildern findet sich ohne Frage ein Stil; aber wird man ihn darum als Künstler über Böcklin setzen dürfen? — Vielleicht kann man von Feuerbach wie von Böcklin behaupten, daß

ihre Arbeiten mit einem so eigenen Persönlichkeitsausdruck durchtränkte, in sich so abgeschlossene Leistungen sind, daß sie in keiner Weise mehr übertroffen werden können. Man hat vor einigen ihrer Schöpfungen in der Ausstellung Ueberraschungen erlebt, aber die Bedeutung der beiden Meister erscheint durch das Gebotene in keiner Weise verrückt. Ganz anders steht dagegen die Sache mit Hans v. Marées. Seine Bilder wirkten in der Nationalgalerie wie Offenbarungen und zwar in doppelter Beziehung. Einmal durch die darin gegebene Idee der Raumgestaltung, sodann durch ihre koloristischen Eigenschaften. Der Künstler, den man für einen Spintisierer ausgegeben hatte, entpuppte sich als ein malerisches Talent ersten Ranges, das stets bereit war, der künstlerischen Wahrheit der Farbe jede andere Wahrheit zu opfern. Die Kraft dieses sich über alle Bedenken fortsetzenden Temperaments erklärt die unglaublich einheitliche Wirkung der einzelnen Bilder von Marées, eine Wirkung, die dadurch noch gesteigert ist, daß die Bildfläche ebenso voll ausgenützt wie klar disponiert erscheint. Man kann sich diese Bilder vielleicht sorgfältiger ausgeführt, künstlerisch aber nicht fertiger denken als sie sind. Feuerbachs und Böcklins künstlerische Ideen sind im wesentlichen an den Stoff der Darstellung gebunden. Die Idee von Marées, die rein formaler Natur war, erscheint anwendbar auf alles, was Malerei heißt. Dieser Künstler steht an der Pforte zu einer neuen Zukunft der deutschen Malerei.

Und so sehr uns der Blick in die Vergangenheit der deutschen Kunst entzückt hat, mit so viel Genugtuung wir vergessene Meister in das reiche Bild wieder eingereiht sahen — man verließ die Ausstellung mit dem Gefühl, daß es seit dem Jahre 1875, mit dem sie abschloß, nicht schlechter geworden ist mit der deutschen Kunst; daß unsere Zeit den alten Werten verschiedene neue stolz an die Seiten stellen kann; daß die deutsche Kunst sich zwar nicht so sicher und konsequent entwickelt hat wie die französische, dieser aber in keiner Weise an Zahl der selbständigen Persönlichkeiten und Werke nachsteht. Ist es nicht rühmlicher, wenn von ihr gesagt wird, sie habe zu viel Originale und zu wenig Disziplin, als daß man behauptet, sie sei vorzüglich diszipliniert, aber zu wenig originell?



MAX JOSEPH WAGENBAUER (1775–1829) — STIER

Retrospektive Ausstellung München 1906

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. In *Fritz Gurlitts Kunstsalon* ist eine ansehnliche Zahl älterer Studien und Bilder von JOH. SPERL ausgestellt, unter denen einige Wiedergaben der Kirche zu Berbling, dem Schauplatz von Leibls berühmtem Kirchenbilde, und ein sehr malerisches Höfchen besondere Aufmerksamkeit beanspruchen. Mit Genugtuung sieht man JOSEF DAMBERGER in der Darstellung zweier Bauernburschen, die in einem Stübchen plaudernd beieinandersitzen, den Spuren der beiden älteren Maler folgen. Ein Selbstbildnis von HANS THOMA aus dem Jahre 1874, das den Meister im schwarzen Anzug und Hut im Grünen sitzend zeigt, ist für Berlin neu und von einer Qualität, welche das höchste Lob verdient. Den ›Clou‹ der kleinen aber gewählten Ausstellung bildet jedoch das kleine Porträt eines jungen Mädchens von WHISTLER, das in einem scharlachroten Kleide vor einem roten Hintergrunde sitzt. Ein wundervolles Bild und bei allem Glanz der Farbe von einer Diskretion des Tons, die entzückend genannt werden muß. Ganz ausgezeichnet ist auch ein THAULOW von 1894, eine „Mondnacht" über roten Dächern, ein Bild, das alle die Bewunderung wieder lebendig werden läßt, die man einst für diesen Künstler empfand. Auch BÖCKLINS ›Melancholia‹, die vielumstrittene, ist hier wieder gelandet, und neben diesem Alterswerke leuchtet in klaren, der lebendigen Natur abgesehenen Farben eines der poesievollsten Bilder des jungen Meisters, das ›Verlassene Heiligtum der Venus‹, das aus der Jahrhundert-Ausstellung hierher zurückgewandert.

Hans Rosenhagen

MÜNCHEN. Auf der Jahresausstellung im Glaspalast wurden vom bayerischen Staat erworben die Oelgemälde: Carl Albrecht ›Alte Kirche in Segeberg‹; Carl Becker ›Artillerie‹; Eugen Bracht ›Die Wiese‹; Raoul Frank ›Cornische Küste‹; Adolf Münzer ›Im Birkenwald‹; Carl Voss ›Gesindestube‹; Walther Püttner ›Soldaten‹; Karl O'Lynch of Town ›Kanal in Brügge‹; Walter Thor ›Selbstbildnis‹; Paul Joanowitch ›Bildnisstudie‹; Daniel Holz ›Abend im Walde‹; Richard Thierbach ›Waldlandschaft‹; Carl Leipold ›Fischer im Schlepptau‹; René Reinicke ›Interieur mit Figuren‹ (Aquarell); Eduard Fischer ›Pietà‹ (Marmor).

HANNOVER. In den hiesigen Museen, sowohl den städtischen, dem Kestner-Museum, dem Gewerbe-Museum im Leibnizhause und dem ›Vaterländischen Museum der Stadt Hannover‹, wie in dem erst vor vier Jahren bezogenen Provinzial-Museum herrscht chronischer Platzmangel. Zunächst soll für die schnell wachsenden Sammlungen der Provinz dadurch Raum beschafft werden, daß für die *naturhistorischen* und *ethnographischen* Abteilungen ein neues Heim erbaut und das große Haus am Maschparke den Kunstsammlungen allein überlassen wird. Die *Skulpturen* und die *Altertümer* würden dann im Untergeschosse untergebracht werden, während der Oberstock mit seinen von vornherein bereits für diesen Zweck eingerichteten Räumen der *Gemäldegalerie* überwiesen würde, die dann 15 Oberlichtsäle, 37 Seitenkabinette und einen großen repräsentativen Kuppelraum zu ihrer Verfügung hätte, anstatt jetzt 8 Säle und 25 Kabinette. — Auch das städtische *Kestner-Museum*, in dem die städtische Galerie neben den Kestnerschen und Culemannschen Altertumssammlungen untergebracht ist, wird im Laufe der Jahre einen Um- und Erweiterungsbau erfahren, der seine Ausstellungsräume weit um das Doppelte der jetzigen vermehren wird.

Pl.

ELBERFELD. Vom 1. bis 30. November findet im hiesigen Museumsverein eine Schwarz-Weiß-Ausstellung Wuppertaler Künstler statt. Anmeldetermin 1. Oktober.



W. LINDENSCHMIT (1806–1848) • AUF! AN DIE ARBEIT
Retrospektive Ausstellung München 1906

PERSONAL-NACHRICHTEN

WEIMAR. Nachdem Geheimer Hofrat Professor DR. CARL RUHLAND von der Leitung des Großherzoglichen Museums zurückgetreten ist und auch HARRY GRAF KESSLER sein Amt als Direktor des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe niederlegte, ist man dem Gedanken näher getreten, ob es nicht zweckdienlich sei, die Leitung beider Institute in eine Hand zu legen. Inzwischen haben Verhandlungen mit dem Geheimen Regierungsrat DR. WOLFGANG V. OETTINGEN-Berlin stattgefunden; doch sind bisher bestimmte Entschlüsse noch nicht gefaßt worden.

GESTORBEN. Am 30. August in Wien der Medailleur FRANZ PAWLIK im 41. Lebensjahr, einer der hervorragendsten Vertreter der modernen Medaillierkunst; in Düsseldorf der Genremaler LUDWIG FAY, 47 Jahre alt; in Valmondois der Maler HENRY LAURENT DESROUSSEAUX im Alter von 44 Jahren.

Redaktionsschluß: 20. September 1906 Ausgabe: 4. Oktober 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

PAUL DUBOIS
• MINERVA •





BELGISCHE BILDHAUER DER GEGENWART

Von Paul Schumann

I.

Gleich der französischen hat auch die belgische Plastik in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine Blütezeit erlebt, wie nie zuvor. Durch einzelne Werke, die in München und Berlin auf den Ausstellungen auftauchten, war man schon vorher auf diesen Aufschwung der belgischen Plastik aufmerksam geworden, aber in ihrem ganzen Umfang lernten wir das Schaffen der Künstler von Brüssel, Antwerpen, Gent usw. erst kennen durch die Erste Große Kunstausstellung zu Dresden im Jahre 1897. Mit Staunen sahen wir damals in einem Saale das ganze gewaltige Werk Constantin Meuniers vereint, in dem andern aber über hundert bedeutsame Schöpfungen von Van der Stappen, Charlier, Samuel, Lambeaux, Lagae usw. Selten wohl hat eine Ausstellung in so überraschender Weise Neues und zugleich Bedeutendes geboten, wie jene Dresdener Ausstellung. Die belgischen Bildhauer und besonders Constantin Meunier sind seitdem in Deutschland allen Kunstfreunden wohlbekannt. Es ist daher wohl gerechtfertigt, wenn wir hier eine kurze Uebersicht über die Entwicklung der modernen belgischen Plastik zu geben versuchen. Wir stützen uns dabei auf folgende Werke: Lemonnier, Cinquante ans de liberté belge, Edmond-Louis de Taeye Les artistes belges contemporains, Heßling und Symons, La sculpture belge contemporaine und besonders Olivier Georges Destrée, La renaissance de la sculpture en Belgique.

Belgien wird bekanntlich von zwei grundverschiedenen Rassen bewohnt, den germanischen Flämen im Norden, den romanischen Wallonen im Süden; jene sind wohl etwas schwerfällig, aber energisch und zäh, arbeitsam und fromm; die Wallonen dagegen stehen politisch, in Sprache und Kultur zu den Franzosen, sie leben unter einem heiteren Himmel, sind selbst heiter, lebhaft, beweglich in ihrem Tun und Treiben, in ihrer Phantasie und in ihrer Kunst. In der älteren Zeit hat bekanntlich die flämische Kunst die bedeutendere Stellung innegehabt, Rubens und van Dyck hat sie in Meister von Weltruf hervorgebracht, aber auch die Wallonen haben ihren berechtigten Anteil an den zahlreichen Kunstwerken, die seit dem 10. Jahrhundert in den belgischen Kirchen und Abteien, in den Rathäusern, Belfrieden, Markthallen und Gildenhäusern entstanden sind. Im 15. und 16. Jahrhundert erlebte die belgische Plastik ihre erste Blüte; noch im 17. Jahrhundert finden wir eine Nachblüte dieser großen Zeit, ganz besonders in der Holzbildhauerei. Dann aber verfällt die belgische Plastik unter die Herrschaft des internationalen Barockstils. Mit Duquesnoy, genannt il Fiammingo, sank der letzte große Meister flämischer Skulptur ins Grab. Dann hielt der Geist flämischer Kunst einen langen tiefen Schlaf. Es kam der Klassizismus des 18. Jahrhunderts mit dem Versuch, die klassische Kunst der alten Griechen wiederzuerwecken. Aber man kam nicht über die Nachahmung der Aeußerlichkeiten hinaus, und die römischen Werke, die man allein kannte, hatten wenig von dem Geiste, den man zu fassen meinte, so war es kein Wunder, daß der wahre Geist griechischer Kunst in den neuen Schöpfungen vollständig fehlte. Man lebte wieder einmal in dem alten Irrtum, man könne eine lebendige Kunst durch Nachahmung schaffen.

Dieser Irrtum kam schon ungefähr 1850 einer kleinen Gruppe belgischer Bildhauer zum Bewußtsein. Sie gelangten zu der Ueberzeugung, daß man das antike Kunstideal nur dann erreichen könne, wenn man gewissenhaft und eindringlich die Natur studiere. Das taten sie denn mit zäher Beharrlichkeit. Wie vorauszusehen, wurden die Werke dieser jungen Bildhauer zuerst von den Salons und

Ausstellungen zurückgewiesen und vom Publikum wie üblich nicht verstanden und verspottet. Doch vermochte diese Ungunst der Verhältnisse die jungen Künstler in ihrer künstlerischen Ueberzeugung keineswegs wankend zu machen, und so gelang es ihnen, jene große Kunst wieder zu erwecken, die zwei Jahrhunderte lang in Belgien geschlummert hatte.

Schon 1830 mit der Unabhängigkeitserklärung Belgiens, mit der Lostrennung von Holland hatten schüchterne Versuche eingesetzt, vom Klassizismus loszukommen, aber der beschränkte Naturalismus dieser belgischen Vorrenaissance entbehrte noch der vollen Klarheit. Immerhin stehen die späteren auf den Schultern der Geefs, De Bay, Fraikin und Simonis, und des letzteren Reiterstandbild Gottfrieds von Bouillon auf dem Königsplatze in Brüssel sichert, wie Camille Lemonnier mit Recht sagt, seinem Urheber einen bemerkenswerten Platz in der Geschichte der national-belgischen Kunst.



PAUL DE VIGNE — PSYCHE

Die zweite Periode von 1850—70 bedeutet keinen großen Fortschritt, aber die Werke der Fassin, Cattier und Bouré zeugen doch wenigstens davon, daß ihre Urheber an die richtigen Quellen — Natur und Leben — gingen, nicht sich an die veralteten akademischen Formeln klammerten.

Im Jahre 1870 beginnt nun die eigentliche fruchtbare Periode der belgischen Plastik, und es ist erstaunlich, daß alle die zahlreichen Meisterwerke, auf die Belgien mit Recht stolz sein darf, in den letzten 35 Jahren entstanden sind. Gemeinsam ist ihren Schöpfern die Abneigung gegen die akademische Langeweile der nachahmenden Kunst und das feste Wurzeln in der Natur. Schauen wir aber auf die positive Leistung, so sehen wir bald, wie sich einzelne Gruppen voneinander absondern, wie sie sich unterscheiden durch Eigenschaften, die teils im persönlichen Temperament, teils in den Instinkten der Rasse begründet sind. Die belgischen Kunsthistoriker (vgl. Destrée, S. 23) unterscheiden drei Gruppen: die klassische Schule, die flämischen und wallonischen Bildhauer. Zur klassischen Schule werden gerechnet: Paul de Vigne, Charles van der Stappen, Thomas Vinçotte und Jacques de Lalaing, sowie Van der Stappens Schüler: Guillaume Charlier, Charles Samuel u. a. Zu den flämischen Bildhauern gehören vor allem Joh. Lambeaux, Jules Lagae und Julien Dillens, zur wallonischen Gruppe endlich Achille Chainaye, Jean Maria Gaspar und Victor Rousseau. Abseits der drei Gruppen steht Constantin Meunier, dessen selbständige Größe und ursprüngliche Eigenart keine Klassifizierung verträgt.

Als die Häupter der ganzen Bewegung gelten in Belgien Paul de Vigne und Charles van der Stappen. Paul de Vigne ist 1843 in Gent als Sohn eines Bildhauers und Neffe eines Malers geboren. Er studierte die Kunst bei seinem Vater, dann an der Akademie zu Gent und zu Antwerpen. Im Alter von zwanzig Jahren bewarb er sich zum ersten Male, mit 26 Jahren zum zweiten Male um den Rompreis; beide Male unterlag er Künstlern, die heute nichts zu bedeuten haben. Dann ging

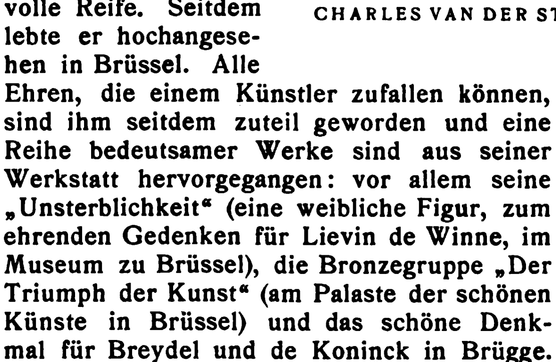


CHARLES SAMUEL
DENKMAL COSTERS, DES DICHTERS
DES EULENSPIEGEL



CHARLES VAN DER STAPPEN • SEELÄNDERIN

er auf eigene Kosten nach Italien. In Florenz ward er tief ergriffen von der Kunst der Ghiberti, della Robbia, Donatello, deren Werke er mit wahrer Inbrunst in sich aufnahm. Dann aber ging er nach Rom, wo er mit geringer Unterbrechung fünf Jahre verweilte, die schönsten Jahre seines Lebens. Hier verblich ihm die Bewunderung der Vorläufer Michelangelos; dafür ging ihm die Erhabenheit der Antike auf, ihre stille Größe in Verbindung mit tiefem Studium der Natur ward der Leitstern seiner Kunst. Ein fünfjähriger Aufenthalt in Paris (1877 bis 1882) gab seiner Persönlichkeit dann die volle Reife. Seitdem lebte er hochangesehen in Brüssel. Alle Ehren, die einem Künstler zufallen können, sind ihm seitdem zuteil geworden und eine Reihe bedeutsamer Werke sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen: vor allem seine „Unsterblichkeit“ (eine weibliche Figur, zum ehrenden Gedenken für Lievin de Winne, im Museum zu Brüssel), die Bronzegruppe „Der Triumph der Kunst“ (am Palaste der schönen Künste in Brüssel) und das schöne Denkmal für Breydel und de Koninck in Brügge.



Paul de Vigne hat sein künstlerisches Glaubensbekenntnis einmal in folgende Worte zusammengefaßt: „Mit Vorliebe richte ich meine Blicke und meine Gedanken auf die Kunst des Altertums, weil ich in dieser Kunst die beredte Verkörperung der reinsten und erhabensten Grundsätze finde: sie lehrt uns die Wahrheit oder, was dasselbe ist, die Natur mit dem Ideal verknüpfen, mit anderen Worten, sie ist die höchste Offenbarung des Individuellen. In jeder Kunst, und besonders in der Plastik muß man die Natur hochachten, um die Schablone, das Ueberflüssige und Unzulängliche zu vermeiden. Ich bewundere wahrhaftig den modernen Geist in der Kunst, denn ihre Aufgabe ist es, die Anschauungen der Zeit zu verkörpern, aber wenn man unter modern die Darstellung minderwertiger Ideen versteht, die der Hoheit der großen Kunst unwürdig sind, so muß das ästhetische Niveau der Zeit unfehlbar sinken. Der Künstler darf nur die großen Ideen verkörpern. Er hat die Pflicht, zur Seele zu sprechen, indem er dem Auge wohlgefallen will. Die Kunst muß vornehme Gedanken ausdrücken. Die Plastik



CHARLES VAN DER STAPPEN TAFELAUFSATZ



CHARLES VAN DER STAPPEN
JUNGE MUTTER



CHARLES VAN DER STAPPEN MEIN ONKEL

wenn sie auch ein wenig des individuell Charakteristischen entbehren, das die moderne Kunst kennzeichnet, so ist de Vigne doch in keiner Weise ein Klassizist im üblen Sinne der Nachahmung und des Konventionellen, seine Verehrung für die alten Griechen ist nur der Ausdruck seiner Ueberzeugung von der hohen sozialen Aufgabe der Kunst. Treten aber an ihn Aufgaben heran, die das Charakteristische herausforderten, so wußte er auch diesen in hohem Grade gerecht zu werden. Dafür zeugt das Denkmal für Breydel und de Koninck in Brügge, die beiden Zunftmeister und Anführer der Brügger bei der sog. Brügger Frühmesse, durch welche am 18. Mai 1302 die französische Besatzung der Stadt vernichtet wurde, sowie in der Sporenschlacht bei Courtrai, nach der die Sieger auf dem Schlachtfelde 700 goldene Rittersporen auflasen. Die Willenskraft, die den beiden Gestalten des Brügger Denkmals das Gepräge gibt, zeigt, wie tief Paul de Vigne in das individuell Charakteristische einzudringen wußte, wo es darauf ankam. Dasselbe lehren eine Anzahl von Büsten und Köpfen, die zu seinen besten Werken zählen. Aber im allgemeinen lag ihm diese Seite der Kunst ferner. Ihm lag vor allem die Darstellung der nackten Schönheit; das Nackte war ihm gleichwie Max Klinger, wie Destrée berichtet, die Grundlage der Plastik,

besonders soll sich vor allem großen Aufgaben zuwenden, sonst verfällt sie in Mittelmäßigkeit. Ihr Grundgesetz schließt das Gemeine aus, und ein plastisches Werk, das nur niedere Gedanken und Empfindungen auslöst, kann nicht über das Banale hinauskommen. Die würdigste Plastik ist stets monumental. Sie muß zum Volke sprechen."

Wir achten dieses Bekenntnis des großen Künstlers, ohne uns zu verhehlen, daß es auch andere künstlerische Wege gibt, auf denen Großes erreicht werden kann und erreicht worden ist. Paul de Vigne aber hat seine hohen vornehmen Gedanken in bedeutende, edelschöne Werke umgesetzt, vor denen wir bewundernd stehen. Seine Kunst ist ruhig, würdig und vornehm, einfach und monumental. Seine Standbilder sind wohl stets für den Platz gedacht, an dem sie stehen sollen, aber immer bieten sie von allen Seiten schöne Umrisse und harmonische Linien und

die ewige Quelle, wo die verfeinerte Kunst stets ihre reinsten Ideen schöpfen wird. „Das Nackte ist nicht nur schön, es steht über allem und wird immer die höchste Aufgabe, der schönste Ausdruck der Kunst sein. Man wirft ein, die Sitten hätten sich mit der Zeit der alten Griechen geändert und es sei unlogisch, dem Publikum Formen zu zeigen, die gewöhnlich unter Kleidern verborgen sind. Vom ästhetischen Standpunkte aus ist diese Bemerkung philisterhaft und wertlos, denn die Kunst steht über den Launen der Mode, weil sie ausschließlich auf der edlen Darstellung der Formen beruht und in der ästhetisch schönen Nacktheit das Ideal der Linie sieht." Von der Berechtigung dieser Auffassung des edlen Künstlers zeugen vor allem seine „Unsterblichkeit" und sein „Triumph der Kunst" — ein nackter männlicher Genius zwischen zwei weiblichen Gestalten — an der Hauptschauseite des Palastes der schönen

Künste in Brüssel. Erwähnen wir endlich noch als Hauptwerk Paul de Vignes das Anspach-Denkmal in Brüssel, das nach seiner Idee erst nach seinem Tode vollendet wurde. Paul de Vigne starb am 13. Febr. 1901, noch nicht 60 Jahre alt.

Neben de Vigne steht CHARLES VAN DER STAPPEN, gleich jenem ein Begründer der modernen Schule der belgischen Plastik. Ihm gebührt, wie sein Biograph Camille Lemonnier sagt, der Ruhm, die dekorative Kunst von der tiefen Stufe, auf die sie hinabgesunken war, so hoch gehoben zu haben, daß sie jetzt der freibildenden Plastik ebenbürtig geworden ist. Van der Stappen ist gleich de Vigne 1843 geboren und zwar in Brüssel als Sohn eines Ornamentisten, in dessen Schulung er sich vom 12. Lebensjahre an der Kunst widmete. Er ging also gleich so vielen großen Meistern der Renaissance vom Handwerklichen aus und ging dann — mit 17 Jahren — zur hohen Kunst über. 1869 stellte er im Brüsseler Salon die „Toilette eines Fauns" aus, die ihm die goldene Medaille einbrachte. Dreimal — 1871, 1873 und 1876 — besuchte er Italien, dann ließ er sich dauernd in Brüssel nieder. Zahllose Aufträge sind ihm seitdem zuteil geworden; fast endlos lang ist die Reihe der Werke, womit er seine Vaterstadt herrlich geschmückt hat. Da ist, um nur die bedeutendsten zu nennen, die Giebelgruppe am Alhambra-Theater und die am Konservatorium der Musik — letztere die Orchestermusik darstellend — die Dekoration des Durchgangs im Postgebäude, die Karyatiden am Hause des Architekten de Curte, Der Kunstunterricht, eine monumentale Bronzegruppe, an der Schauseite des Kunstakademiegebäudes, die das Gegenstück zu de Vignes Triumph der Kunst bildet, dann das charaktervolle Standbild Wilhelms des Schweigers am Square du petit Sablon, ein prachtvoller Tafelaufsatz. — der heilige Michael verteidigt das Banner der Stadt Brüssel — die Bronzegruppe Ompdrailles an der Luisen-Allee (nach Leon Cladels Roman), der Chimären-Brunnen im Park des Fünfzigjahrfestes und das Denkmal für Alfred Verwée in der Vorstadt Schaerbeek. Van der Stappen hat auch im Verein mit Constantin Meunier den Plan zu der plastischen Ausschmückung des botanischen Gartens in Brüssel entworfen, ein ganz grossartiger Plan, zu dessen Verwirklichung alle bedeutenden belgischen Bildhauer herangezogen werden.

Die Bedeutung Van der Stappens wird aber durch die dekorative Plastik nicht erschöpft; bezeichnend für ihn ist die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit seiner Kunst. In jeglicher



CHARLES VAN DER STAPPEN — DIE WOGE

Gattung der Plastik hat er geschaffen und meist mit vollem Erfolg. Standbilder, Statuetten, Gruppen, Reliefs, dekorative Werke jeder Art und kunstgewerbliche Stücke sind aus seinen Händen hervorgegangen; wir staunen ob der Fülle seiner Werke, wir staunen, wie er seine Kunst rein technisch beherrscht. Kein Geheimnis der Technik ist ihm verborgen, jede mögliche Wirkung steht ihm mühelos zu Gebote. Prachtvoll in ihrer Lebenskraft sind seine Büsten, z. B. die des Malers Jean Portaels, des Herrn Chaudron, des Herrn Philipsson, des Akademiesekretärs Henne u. v. a. Sein Standbild Wilhelm des Schweigers, des Gründers der niederländischen Unabhängigkeit, ist ein packendes Werk; in der kriegerisch ernsten Gestalt hat der Künstler dem Ideal dieses genialen Mannes in knappester Form mit klarer Charakteristik ohne Pose und theatralischem Aufwand Ausdruck verliehen. Meisterwerke scharfer Naturbeobachtung und geschicktester Komposition sind die Gruppe „Erbauer der Städte“ (barfüßige Maurer in Hemd und Hose in der Ruhepause schlafend) und der vom Blitze Getroffene, der mit verdrehtem Körper daliegt, noch im Sturze ohnmächtig sich mühend, mit der aufgestemmten Rechten wieder hochzukommen. Welch tiefer Empfindung Van der Stappen fähig ist, davon zeugt weiter das Grabrelief Remember: wie ist das innig und tief gegeben, wie die Familie sich eng zusammenschließt um die Mutter, die ins Jenseits hinübergegangen ist, und wie ernst und groß ist das angeschaut ohne jede Spur jener beliebten falschen Sentimentalität; und wie schön ist um die innige Gruppe der Rahmen aus zwei Baumstämmen geschlossen, der die Gruppe wie ein Symbol zusammenhält.

Das sind nur Proben aus dem reichen Werke Van der Stappens. Nennen wir wenigstens noch einige: Der Mann mit dem Degen, David, die Pascuccia, junge Florentinerin, das Kind mit dem Ziegenbock, die Sphinx, St. Georg, Pax vobiscum, Seeländerin, Standbild des Malers Baron, der Badende, die Quelle, Mutterliebe usw. usw.

Van der Stappen ist seit 1883 an der Kunstakademie zu Brüssel tätig als Lehrer für Modellieren nach der Natur, für Komposition und Ausdruck. Als solcher ist er für die belgische Plastik von hoher Bedeutung geworden. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Wir nennen nur Charles Samuel, Jules Lagae, Gaston van Hove, Guillaume Charlier, de Vreese, Victor Rousseau, de Haen.

Als dritter unter den Wiedererweckern der belgischen Plastik ist Thomas Vinçotte zu nennen. Er wurde 1850 bei Antwerpen geboren; er besuchte die Akademie zu Brüssel; mehr noch verdankt er indes dem Aufenthalt in Paris und dann in Florenz, wo er zwei



CHARLES VAN DER STAPPEN — STÄDTEBAUER

Jahre lang verweilte und voll Begeisterung die altflorentiner Plastik studierte. Da er etwas jünger ist als de Vigne und Van der Stappen konnte er bereits an deren Errungenschaften teilnehmen, trotzdem besitzt er eine ausgesprochene persönliche Note. Streng auf dem Naturstudium fußend, strebt er noch mehr als jene beide nach vornehmer Auffassung und dabei nach aristokratischer Eleganz, die er doch mit einer großen majestätischen Kraft zu vereinigen weiß. Allseitig anerkannt ist seine außerordentliche technische Geschicklichkeit, aber mit voller Entschiedenheit hält er sich von jeder Routine und Konvention fern. Seinen zahlreichen, ungemein vornehmen Büsten, welche die gesamte Aristokratie Brüssels umfassen, sagen die meisten seiner Kritiker nach, daß sie in ihrer Auffassung der Kunst unter Ludwig XIV. nahe stehen. „Die Hauptkraft seiner Kunst beruht“, so sagt de Taeye, „in der Vornehmheit seiner großen Linien, die sich mit Abscheu von allen gewöhnlichen Details fern hält und weniger auf Bewegung und Ausdruck als auf das Empfundene ausgeht.“ Elegante Einfachheit, reizvolle Anmut und verfeinertes Empfinden wird man in jedem Werke Vinçottes wiederfinden. Von seinen Büsten nennen wir hier als die bedeutendsten und bekanntesten die des Königs und der Königin der Belgier, der Gräfin von Merode und der Gräfin von Lalaing, von seinen sonstigen Werken das Denkmal Godocharles im Park, die Allegorie der Musik (Flachrelief) am Palast der schönen Künste, die kolossale Bronzegruppe des Pferdebändigers in der Louisen-Allee zu Brüssel, das Palfyn-Standbild zu Courtrai, das Standbild Anneessens (der 1719 ungerechterweise enthauptet wurde) zu Brüssel und die Pferdebändigergruppen in den Wasserbecken des kgl. Schlosses zu Ciergnon.




CHARLES VAN DER STAPPEN • WILHELM, DER SCHWEIGER

Charles Samuel ist 1862 zu Brüssel geboren. Er begann seine künstlerischen Studien bei einem Goldschmied und bei einem Medaillenschneider, indem er zugleich die Abendkurse der Akademie besuchte. Dann ging er in die Ateliers von Simonis, Jacquet und Van der Stappen über. Daß die vorausgehende kunsthandwerkliche Schulung von höchstem Werte für jeden Künstler ist, bedarf keiner erneuten Beteuerung, sie ist Samuel in der Folge vortrefflich zustatten gekommen. Im Jahre 1886 stellte Samuel im Salon zu Brüssel eine bemerkenswerte Arbeit aus, betitelt Am Abend; sie stellt einen Arbeiter dar, der erschöpft von der Arbeit und niedergebeugt von der Last der Werkzeuge, die er auf der Schulter trägt, vom Felde heimkehrt. Mit diesem Motiv ging Samuel Constantin Meunier voraus. Weiter stellte er im Jahre 1890 den Entwurf zu einem Denkmal für den belgischen Schriftsteller Charles de Coster aus, der ihm drei große goldene Medaillen — in Brüssel, Paris und Dresden — eintrug. Costers Hauptwerk „Die Legende und die heldenhaften, heiteren und ruhmreichen Abenteuer



CHARLES VAN DER STAPPEN
● ● ● SANKT MICHAEL ● ● ●



CHARLES VAN DER STAPPEN
● ● ● ● ● REMEMBER ● ● ● ● ●

Eulenspiegels und Lamme Goedzaks in Flandern und anderswo" ist sozusagen das flandrische Nationalepos geworden. Die Hauptgruppe des Denkmals stellt in überaus gelungener Weise die beiden Helden des Romans, Eulenspiegel, den Geist, und seine Geliebte Nêle, das Herz der Mutter Flandern, dar. Das Volkstümliche ist hier in geläuterter Form ausgedrückt. Das Denkmal steht seit 1894 im Schatten der alten Weide, wo de Coster so gern verweilte, nahe bei dem Ixeller Teich in Brüssel. Weiter nennen wir von Samuels Werken das Standbild des belgischen Staatsmannes Frère-Orban (Brüssel 1900), die Denkmäler Rivier und van Humbeek, einen liegenden Löwen im Botanischen Garten, dekorative Arbeiten am Palast der schönen Künste und am Haus zum Schwan, die Gruppe der Medizin für das neue Hospital zu Monaco, die Kraft und die Anmut (Turin 1902) und die „Huldigung", die er in Marmor für den belgischen Staat ausführte. Weiter sind zahlreiche Büsten aus Samuels Werkstatt hervorgegangen, die sich durch ihre vornehme Auffassung und — wie besonders die seiner Mutter — durch ihre Verinnerlichung auszeichnen. Samuel ist auch an der Wiedererweckung der Elfenbeinplastik beteiligt, die in Belgien die Verbindung des Landes mit dem Kongostaat befördert hat. Schon früher hatten zuweilen belgische Forschungsreisende befreundete Bildhauer mit einzelnen Stücken Elfenbein beschenkt; zur Antwerpener Ausstellung 1894 aber erließ der König der Belgier, um die Kongoabteilung zu fördern, einen Aufruf an alle belgischen Künstler, die Elfenbeinbildhauerei wieder zu beleben, und man stellte ihnen Elfenbeinblöcke zur Verfügung. De Vigne, Vinçotte, Dillens, Samuel stellten infolge dessen 1894 interessante und wertvolle Elfenbeinskulpturen aus und zeigten dabei auch, wie reizvolle Wirkungen sich durch Verbindung von Marmor, Elfenbein, Holz, Metall und kostbaren Steinen hervorbringen lassen. Samuel schuf in Holz, Elfenbein und Edelstein eine Fortuna, „Les Lis", Dämmerung, eine Büste Nêles u. a. Auch Deutschland besitzt ein Werk von Charles Samuel, nämlich das edle Grabdenkmal für Franz Wüllner in Köln. Samuel gehört zu den besten der jetzt in ihrer vollen Manneskraft stehenden Künstlergeneration. Wir dürfen noch Bedeutendes von seiner vielseitigen Kraft erwarten.

Ein zweiter hervorragender Schüler Van der Stappens ist Guillaume Charlier, ein Künstler von ganz ausgesprochener Eigenart. Selbst aus niederem Stande — sein Vater war ein einfacher Handarbeiter, der hart um den Taglohn arbeiten mußte — hat er sich zum Ziel gesetzt, die Niederen und Elenden künstlerisch wiederzugeben. Charlier wurde 1854 in Ixelles geboren; als er einem Steinbildhauer bei seiner Arbeit zusah, erwachte in ihm der schlummernde künstlerische Drang. Er wurde ebenfalls Steinbildhauer und verrichtete, um sein Leben zu fristen, in den Ateliers



GUILLAUME CHARLIER — FISCHER

von Geefs und de Groot die handwerksmäßigen Arbeiten, während er zugleich in der Akademie sich als Künstler auszubilden suchte. Als er 26 Jahre alt war, wurde ein reicher Mäcen auf ihn aufmerksam; dieser trug ihm auf, einen Entwurf — Szene aus der Sintflut — in Bronze auszuführen und damit war der junge Künstler der drückenden Sorgen für alle Zeiten ledig. Er ging auf zwei Jahre nach Paris und studierte und arbeitete mit einem wahren Feuereifer. 1882 trat er in Van der Stappens Atelier ein, wo damals auch Paul Dubois, Lagae u. a. studierten; im gleichen Jahre gewann er den Rompreis. Rom vermochte indes seinem künstlerischen Empfinden nichts zu bieten, im Gegenteil, er geriet in einen solchen Gemütszustand, daß er nach Hause zurückkehrte und von der Regierung die Erlaubnis erwirkte, den Rest seiner Stipendiatenzeit in Paris zu verbringen, wo er wiederum mit wahrem Feuereifer arbeitete. Charlier ist erst auf einigen Umwegen zu seiner ureigensten Kunst gelangt. Zunächst hielt er sich ängstlich an die klassische Ueberlieferung, an das Technische seiner Kunst, nur erst allmählich erwachte in ihm — bei seinem zweiten Pariser Aufenthalt — der Sinn für den ausgesprochenen Realismus. Bezeichnend hierfür ist die schöne Gruppe „Das Gebet, Mutter und Kind," die er 1886 ausführte. Drei Jahre später gewann er den Preis in dem Wettbewerb um das Denkmal für den Maler Gallait für Courtrai. Die Auffassung des Standbildes ist so originell, daß es bei seiner Enthüllung im Jahre 1891 einen wahren Sturm der Begeisterung in Tournai erregte. Charlier hat den berühmten Maler in ganz familiärer Weise in seinem Sammetkäppchen und in seiner Arbeitsjacke dargestellt, wie er mit der Palette in der Hand eben ein paar Schritte zurückgetreten ist, als wollte er die Wirkung des letzten Pinselstriches beobachten. Einige Reliefs am Sockel stellen die Hauptszenen aus Gallaits Leben dar. Ein wahrhaft lebensvolles Denkmal!


GUILLAUME CHARLIER — DAS GEBET

Endlich fand Charlier sein eigentliches Wesen, das sich aus scharfer Naturbeobachtung und tiefer Empfindung zusammensetzt. Wahrheit und Mitleid allein nähren fortan seine Kunst. „Er beobachtet den Arbeiter, späht in den Straßen umher, steht aufmerksamen Auges am Ausgange der Kirchen, der Hospitäler, Herbergen und Stiften, kurz man findet ihn überall, wo das moralische oder physische Leiden der armen Proletarierfrau die Wunden kümmerlichen Elends sehen läßt." Und die gefundene, wohl beobachtete Szene stellt er in voller Aufrichtigkeit dar, ohne im geringsten nach Verschönerung seiner Modelle zu streben, im Gegenteil, er bemüht sich, sie durch die Kraft des Empfindens, die eindringliche Beobachtung und die stumme Beredsamkeit ihrer Innerlichkeit in ihrer Wirkung möglichst

zu steigern.. Nicht mehr reizt ihn jetzt die plastische Schönheit, der Zauber der schönen Formen und die Harmonie der Glieder von unfehlbarem Rhythmus. Im Gegenteil, er bekleidet seine Modelle. Er zeigt sie uns, wie sie sind, wie sie sich in den Straßen dahinschleppen. „Aber die Lumpen, die sie bedecken, schänden seine Elenden und Armen nicht, nein, sie erhöhen sie, weil er bei ihrer Wiedergabe jede Empfindung des rein Stofflichen, jeden Gedanken an die gemeine Wirklichkeit, jede banale Linie zu vermeiden weiß, kurz alles, was diese einfache eindringliche Empfindung nicht fördert." (De Taeye, S. 572.)

Dieser Charakteristik entsprechen eine ganze Reihe seiner Werke: Der Bettler an der Estakade, Das Kreuz, Das Elend, Der Blinde, An der Kirchentür, Die mütterliche Sorge. Die arme magere Proletarierfrau mit der Tochter im Alter der werdenden Formen ist sein Lieblings-Thema. Kein Künstler vor ihm hat das Proletarierelend mit gleicher plastischer Kraft und Eindringlichkeit geschildert. Daneben hat Charlier auch eine Reihe Gestalten und Szenen aus dem Leben der Blankenbergher Fischer dargestellt, darunter als bedeutendstes und wirklich bedeutendes den „Auszug zum Fischfang", und auch eine Anzahl vortrefflicher, realistisch aufgefaßter Büsten sind aus einer Werkstatt hervorgegangen.

(Ein zweiter Teil folgt)



CHARLES SAMUEL DER ACKERBAU

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

In *Ed. Schultes Kunstsalon* beginnt die winterliche Saison mit einer leidlich verheißungsvollen Ausstellung, deren künstlerischer Schwerpunkt eine Kollektion von Arbeiten AXEL GALLÉNS bildet. Der finnische Maler ist einer der wenigen nordischen Künstler, die restlos über die Pariser Schule fortgekommen sind und sich in vollkommener Eigenart zu entwickeln vermocht haben. Er ist heut sicherlich der erste und beste Künstler seines Landes, und mit Recht wandelt die junge Generation auf seinen Bahnen. Seine Ausdrucksweise ist ganz fest umschrieben. Man könnte sie zeichnerisch nennen, wenn nicht doch aus dem allgemeinen Eindruck seiner Schöpfungen ein feiner malerischer Sinn spräche, wenn nicht seine Studien vor der Natur dafür zeugten, daß er trotz seiner starken Stilabsichten immer doch auf die Nuance achtet und einen harmonischen Ton erstrebt. Dadurch haben seine Bilder bei aller Urwüchsigkeit der Auffassung und der Seltsamkeit der Motive doch stets etwas ungemein Kultiviertes. Das großartige Kompositionstalent Galléns kommt hier am stärksten zur Geltung in zwei Bildern aus der Kalevala-Sage in den ›Sampôräubern‹ und in ›Wäinämöinen, Finnland verlassend‹. Welches Studium steckt bei jenem in der Darstellung der in lebhaften Bewegungen den heiligen Stein beim Licht der Sterne raubenden halbnackten Männer, und wie wundervoll ist die Stimmung dieser Nacht gegeben! Und so seltsam die Erscheinung des nationalen Heroen auf dem zweiten Bilde anmutet — welche Schönheit in der Schilderung der über seinen Fortgang trauernden Menschen und in der Landschaft! Die Skizze des ›Reitenden Kullerwo‹ erinnert an des Künstlers Leistungen für den Finnischen Pavillon auf der letzten Pariser Weltausstellung. Ganz wundervoll ist die ausgeführte Studie für die Gestalt des ›wütenden Kullerwo‹. Gallén ist einer, der die Form aufs meisterhafteste beherrscht und der selbst dem leidenschaftlichen Ausdruck Monumentalität zu geben weiß. Und auf die köstlichste Weise ist Naturwahrheit und große Auffassung vereint in dem Bilde des ›finnischen Bauers‹, der in weißen Hosen und blauer Weste, mit hohen Stiefeln, pfeiferauchend vor seinem roten Blockhaus steht, und in drei ›Schneestudien‹ voll Farbigkeit und Sonne. Man findet ferner ein sehr gelungenes Porträt Gorkis, der von einer Lampe beleuchtet, die Arme auf die Kniee gelegt, jemanden zuzuhören scheint. Groß und in Stimmung gesehen ist das Bildnis des Musikdirektors Kajanus, bei dem der Kopf und ein Sonnenfleckchen an der Wand den ganzen Menschen geben. Das kleine 1895 in Berlin gemalte Bildnis Edv. Munchs erinnert an Galléns Pariser Zeit und Studien und daran, daß er einmal sein Glück in Deutschland zu finden hoffte. Wie dürftig und absichtlich wirkt neben diesem reifen



CHARLES SAMUEL KINDERGRUPPE

Künstler der Versuch KARL HOFER's, sich als Original zu präsentieren! Marées, dem er ersichtlich nacheifert, Michelangelo und Puvis, die ebenfalls bei seinen Bildern Gevatter gestanden, werden in ihren seligen Höhen kaum entzückt sein über diesen Nachfolger, der den sicheren Boden der Naturanschauung verläßt, um in einer faden Art die Mythologie wieder lebendig zu machen. Es soll nicht geleugnet werden, daß die auf den Ton verblichener Fresken zurückgestimmten Farben Hofers harmonisch wirken, daß er in einigen Fällen einen guten Sinn für die Form und Funktionen des menschlichen Körpers verrät; aber was er dem Beschauer von »Adam«, den er am sonnigen Meeresstrande, ein Palmenblatt als Sonnenschirm benutzend, darstellt, zu sagen hat, ist bitter wenig, außerdem schlecht gesagt. Und daß er den verliebten Mars als Chinesen mit einem Metallhut malt, wie er der nackt auf seinem Schoß sitzenden Venus den Busen tätschelt, mögen ihm die Olympier verzeihen. Erfreulich ist der Anblick nicht. Von derselben Art ist eine Susanna, die vor einem graugrünen Vorhang sitzt, den der gleiche Chinese in einen weißen Malkittel gekleidet, öffnet. Am ehesten kommen die guten Gaben Hofers noch in dem Bilde zur Geltung, das zwei weibliche Gestalten, eine liegend, die andere stehend und sich ein paar magere Zöpfe flechtend, am Meeresufer darstellt. Da sieht man, daß der junge Künstler etwas gelernt hat; obschon der Sinn dieser abstrakten Kunst so frostig, wie möglich ist. In LEONID PASTERNAK lernt man einen geschickten, aber nicht besonders originellen Illustrator kennen, der sich auch als Porträtmaler versucht, ohne über ein gewisses Pariser Schema in Farbe und im Arrangement fortzukommen. Seinen Zeichnungen ist ein starkes sachliches Interesse gesichert, indem er darin die jetzt so aktuellen russischen Elendszustände schildert und von Tolstois Person und Leben zu berichten weiß. Nach jahrzehntelanger Pause meldet sich hier auch einmal wieder der hochbegabte CHRISTIAN ROHLFS zu Wort. Wenn ihn seine Uebersiedelung nach Hagen als Menschen gefördert haben mag — als Künstler ist er in der neuen, ihm viele Anregungen gewährenden Umgebung kaum gewachsen. Hatten ihm einst ein paar flüchtig gesehene Bilder Monets Gelegenheit zu einer höchst eigenartigen Entwicklung gegeben, so hat ihn die Bekanntschaft mit den Bildern der Neoimpressionisten und van Goghs nicht eben gefördert. Ueber die Techniken seiner neuen Vorbilder verfügt er ohne Zweifel durchaus souverän; aber er vermag leider nicht deren Geschmack aufzubringen, und da es ihm versagt ist, in der neuen Art Stimmungen auszudrücken, geht von seinen Erzeugnissen nicht mehr die bezwingende Wirkung aus, die seine älteren Arbeiten in so hohem Maße besaßen. Wenn die Technik nicht widerspräche, könnte man glauben, in einem der hier ausgestellten Bilder, dem »Freiligrathhaus in Soest«, trotz der größeren Auffassung, ein Werk Walter Georgis vor sich zu haben, so kalt sachlich ist dieses alte Fachwerkhaus mit seinen vielen Fenstern, seinem roten Dach, mit seinen grünen Läden und seiner zierlichen Palmettendekoration wiedergegeben. Angenehmer in dieser Art ist eine »Gasse in Soest«. Wieviel Talent in Rohlfs steckt, sieht man, trotz der überaus starken Anlehnung an van Gogh vielleicht am deutlichsten an dem »Patrizierhaus« getauften Bilde eines niedrigen, von Wein umsponnenen Landhauses, von dem doch so etwas wie Stimmung ausgeht und das eine schöne dekorative Wirkung ausübt. Wie originell Rohlfs, bevor er in dieses neue Fahrwasser geriet, einst war, in Technik sowohl als in Anschauung, bezeugen hier zwei kleinere ältere Landschaften aus seiner Weimarer Zeit, die in ihrer hoffnungslosen Melancholie einen starken Gegensatz zu den nüchtern hellen Arbeiten der neuen Periode bilden. Direkt unerfreulich sind einige Blumenstilleben, weil bei ihnen der Mangel an Geschmack am auffälligsten sich äußert. — Man kann es lächerlich finden, daß CHARLES PALMIÉ sich so schnell von einem Dachauer in einen Impressionisten verwandelte; indessen man muß anerkennen, daß er sich nicht schlecht in den neuen Zustand gefunden hat. Als Vorkämpfer gegen überlebte Münchner Malmoden wird er ebenso gute Dienste tun wie als Maler, der dem Publikum eine diesem noch nicht geläufige und verständliche Kunstform näherbringt. Und wenn Palmié auch hier und da, besonders in

seinen Bildern mit Münchner Motiven, zu sinnfällig in französisches Fahrwasser gerät, so bezeugt er doch eine gewisse Intelligenz darin, daß er sich auch an Aufgaben macht, die von den Franzosen noch nicht angerührt sind. Die Winterbilder aus dem Hochgebirge sind zum Teil sehr gut und nicht ohne Eigenart. Gegen seinen Verführer zum Impressionismus freilich, den Amerikaner TH. E. BUTLER, wirkt Palmié recht zahm. Erinnert auch Butler in manchen seiner Bilder, wie in den unter verschiedenen Tageszeiten gemalten Getreideschobern oder in manchen Darstellungen des Newyorker Hafens sehr stark an Monet, so bekundet er doch nicht selten ein eigenes Temperament, als dessen wertvollste Aeußerungen wohl seine »Place du Hâvre« in Regenstimmung und der »Hafen von Tréport« im Sonnenglanz mit ihrer lebhaften Farbigkeit gelten können. In ALPH. VAN BEURDEN, der Schilderungen aus dem Leben der Dorfbewohner, aber auch Straßen- und Tierbilder und ferner einen weiblichen Akt bei künstlicher Beleuchtung ausstellt, macht man die Bekanntschaft eines jener belgischen Maler, die alles können und einander in ihrer Geschicklichkeit so ähnlich sehen, daß es fast unmöglich erscheint, den einen von dem anderen zu unterscheiden.

Im *Salon Paul Cassirer* beginnt die Saison mit einem sensationellen Ereignis, mit der Vorführung der *Manetschen Bilder aus der Sammlung des Sängers Faure*. Es ist nicht nur der Vorzug dieser Sammlung, einige der schönsten Bilder des großen Meisters zu enthalten, sondern ihn auch in allen Phasen seiner Entwicklung zu repräsentieren. Man lernt durch sie den 23jährigen Manet kennen, aber auch den Künstler auf der Höhe seiner letzten Werke. Es ist einfach unmöglich, den reichen Inhalt der Sammlung in einem kurzen Bericht zu schildern. Für das große Publikum bleibt »Le bon Bock« von 1873 jedenfalls das Hauptstück; das Bildnis des Kupferstechers Belot, den man im schwarzen Rock und grauen Unterkleidern, eine Pelzmütze auf dem Kopf, behaglich seine Tonpfeife schmauchend, mit der Linken ein gefülltes Bierglas fassend, ganz in Frontstellung neben einem Tischchen vor einem grauen Grunde sitzen sieht. Alles lebt an diesem prächtigen bärtigen Gesellen: die Augen, jede Miene des gutmütigen Gesichtes, die Hände und selbst der Rauch, der aus der Pfeife steigt, scheint vor unseren Augen zu zerfließen. Manet zeigt in diesem Werke, daß er genau so gut malen kann, wie die besten alten Meister. Und nun vergleiche man mit diesem bewundernswerten Stück jene entzückende Verkörperung des »Frühlings«, die Manet in dem Freilichtporträt einer Pariser Schönheit 1881 schuf. Da denkt niemand mehr an einen alten Meister, sondern an das Leben, wie es leuchtend und verführerisch an uns vorübergeht. Die reizende Pariserin spaziert, ihr hübsches Profil zeigend, bis zur Taille sichtbar an einem blühenden Gesträuch vorüber. In ihrem hellen, geblümten Sommerkleide, einen mit mauvefarbenen und weissen Blumen geschmückten Hut mit schwarzen Bindebändern auf dem dunklen Haar, und einen koketten Sonnenschirm in der behandschuhten Hand. Die dunklen Augen lächeln in die Ferne, der volle, rote Mund lockt, und der Duft der Jugend liegt auf der weichen Wange. Welche Schönheit und welche Wahrheit des Kolorits! Wie süßlich könnte das sein und wie würzig und stark ist dieser liebliche Zusammenklang hellster Farben! Niemals ist ein bezaubernderer Hymnus auf die Anmut der Pariserin in Farben gesungen worden. Kein Maler hat je etwas Aehnliches gemacht. An die Seite dieses Meisterwerkes gehören aus der Sammlung Faure nur noch die beiden Bilder aus dem Garten des Dichters Labiche, in dessen Landhaus in Rueil Manet seinen letzten Sommer verbracht hat. Von den vorhandenen Kostbarkeiten seien ferner erwähnt der auf Velasquez zurückgehende »Absinthtrinker« von 1859, der »Strand von Boulogne«, die wundervollen »Travailleurs de Mer« — drei Fischer im Vorderteil ihres Bootes auf See — das »Café-Concert« mit dem pensionierten Offizier im Vordergrund und der im Spiegel hinten sichtbaren Sängerin auf der Bühne, das monumentale Bildnis von Rochefort von 1881 und eine Anzahl von herrlichen Stilleben, unter denen der »Kuchen« mit der hineingesteckten Rose, mit den blauen Pflaumen, der grünen Traube und den Pfirsichen auf einer Rokokokommode von 1870 und die unvergleichlich schönen »Pfirsiche« von 1880 wohl die kostbarsten sind. Auch einige



CHARLES SAMUEL INSPIRATION

Aquarelle sind da, so der famose ›Spanische Sänger‹ und das charmante kleine, 1882 gemalte Porträt von Berthe Morizot. Wenn nur alle, die so unverständig über impressionistische Malerei sprechen, und alle, die so unverstandene impressionistische Bilder malen, diese Ausstellung sehen könnten! Es wäre vielleicht manches besser im lieben Deutschland! Prachtvolle Gegenstücke zu diesen Manets findet man in den gleichzeitig vorgeführten Bildern CLAUDE MONET'S, die von 1864 bis 1887 datiert sind. Die wichtigsten und schönsten davon dürften folgende sein: Der ›Blick auf Paris, vom Louvre aus‹, noch ohne die flimmernde Atmosphäre der späteren Zeit, aber erstaunlich in der Schilderung des Straßenverkehrs. Der sechs Jahre später danach (1873) entstandene ›Boulevard des Capucines‹, mit einem ungeheuren Gewoge läßt schon den Revolutionär Monet ahnen, der in der großen ›Gartenecke‹ von 1882 einen Rausch von leuchtenden Farben bietet, wie man ihn sich üppiger nicht denken kann. Dieses Blau im Wasser eines Teiches, diese Rosenbüsche, dieses Grün und diese Sonne — fabelhaft! An das Bild der ›Themse‹ von 1870 hat Monet erst vor wenigen Jahren wieder angeknüpft. Wieviel Feines hat der Künstler schon damals dem nebligen London abgesehen! Eines der allerschönsten aber der hier ausgestellten Bilder sind die ›Angler bei Poissy auf der Seine‹. Die Aufsicht ist von oben. Man hat nur das Wasser vor sich, in dem sich die grünen Baume des jenseitigen Ufers spiegeln. Gewiß ein gewagter Ausschnitt; aber so meisterhaft gegeben, daß man meint, selbst auf dem erhöhten Ufer zu stehen und in den leise strömenden Fluß zu blicken, in dessen Fluten die Männer in den Booten ihre Angeln versenkt haben. Welche Noblesse der Farben in dem frühen ›Hafen von Trouville‹, wie prachtvoll gesehen die dünne Schneedecke in den zwei Winterbildern; eines von 1869, das andere von 1878! Was wollen Worte von so viel treugesehener und geschilderter Natur sagen! Neben Meistern wie Manet und Monet würden selbst bessere Künstler als GEORG MOSSON und HEINRICH HÜBNER verlieren. Neu für Berlin ist der Münchner WILLY SCHWARZ, der, wie es scheint von Degas und Steinlen angeregt, sich der Schilderung des Lebens der Horizontalen widmet. Seine zum Teil farbigen Zeichnungen sind nicht ungeschickt, ermangeln aber der Originalität.

Auch die Eröffnungs-Ausstellung im *Salon Fritz Gurlitt* entbehrt nicht einer starken Anziehungskraft. Sie bringt dem Interesse des Publikums verdienstlicherweise wieder einmal MAX KLINGER in den verschiedenen Richtungen seiner großen Begabung näher, als Maler, Zeichner, Radierer und Bildhauer. Der Maler Klinger beweist, daß man sehr wohl den von Arnold Böcklin gewiesenen Weg wandeln kann, ohne den Meister in seinen Schwächen zu kopieren, ja ohne überhaupt in törichtes Nachahmen zu verfallen. Klinger ließ seine Phantasie ebenso frei schweifen wie sein Vorbild, aber er hütete sich wohl, die gleichen künstlerischen Probleme anzurühren. Als Sohn einer jüngeren Zeit hat er in seinen Bildern der Wirklichkeit neben dem idealistischen Inhalt ihre Rechte gegeben, nicht aus der Fülle des Gemüts allein, sondern in erster Reihe aus der ernsthaftesten Beobachtung der Natur geschöpft. Daher besitzen Bilder wie seine ›Sirene‹, die in der schimmernden Meeresflut die brünstige Um-



TH. VINÇOTTE — BÜSTE
Aus „E. Hessling, La sculpture belge contemporaine"
(Verlag B. Hessling, Berlin)



LÉON MIGNON — DER ACKERBAU

armung eines kräftigen braunen Tritons genießt, sein »Sommerglück« — drei Frauen in klassischen Gewändern, wandelnd und musizierend in einer sonnigen Parklandschaft — und seine in Gestalt einer nackten Schönen am Strande ruhenden »Welle«, einen über das Inhaltliche hinausgehenden hohen künstlerischen Wert. Sie bieten gute Malerei. Darin ist Klinger von jeher allen Böcklin-Nachahmern überlegen gewesen; darum hat man ihn, auch wenn er irrte, stets ernst genommen. Mit Freude sieht man hier auch seine entzückende »Gesandtschaft« wieder, und wenn man auch sein Damenporträt »auf dem Dache« und seine »Römerin« vielleicht weniger hochzuschätzen geneigt ist, so muß man auch an diesen Arbeiten die Absicht, der Wirklichkeit neue Reize abzusehen, und diese Absicht ist zum größten Teil erreicht, in vollem Umfange anerkennen. Ueber den Radierer Klinger, dessen Oeuvre teilweise in sehr kostbaren Abdrücken vorliegt, und über den Zeichner ist jetzt nichts Neues zu sagen; aber man darf dem Plastiker das Kompliment machen, daß viele seiner nicht immer ohne Widerspruch aufgenommenen Schöpfungen sich in Bronzeabgüssen ungleich glücklicher präsentieren als in dem ursprünglichen, oft schwelgerischen Material. Die »Badende« gefiel als Bronze schon in der Berliner Sezessions-Ausstellung; aber ganz ausgezeichnet sind auch der Kopf der »Cassandra« und die Hermen von Liszt und Nietzsche. Die »Salome« aber zeigt in dem neuen Material doppelt deutlich, wie kleinlich sie von Anbeginn aufgefaßt ist. Von großem künstlerischen Reiz sind die hier vorgeführten Entwürfe von Karl Walser für Dekorationen und Figurinen zu einigen Opern. Was man früher gegen den Maler Walser zu sagen genötigt war, fällt angesichts dieser Leistungen, wo allein seine guten Ideen, sein feines Gefühl für den Stil bestimmter Zeitalter und sein eigener Geschmack zu Worte kommen, natürlich fort. Man freut sich eines aparten Talents, das im Theater und im Dekorativen das ihm gemäße Betätigungsgebiet gefunden hat. Die zierliche und sorgsame Ausführung, die Walser diesen Entwürfen gegeben, verleiht ihnen den Charakter kleiner Kunstwerke, als welche sie sicher zahlreiche Liebhaber finden werden. Die gleichzeitig gezeigte Kollektion von Bildern Courbet's vermag, gegen frühere Darbietungen Cassirers gehalten, nicht zu fesseln, und von den vorgeführten Arbeiten des Frankfurter Malers Otto Scholderer bietet eigentlich nur die Darstellung eines Jungen, der einen Hasen trägt, die Eigenschaften, wegen derer Scholderer zu den guten deutschen Malern gezählt wird.

Hans Rosenhagen

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

Leipzig. Anläßlich der diesjährigen Haupversammlung des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereins am 5., 6. und 7. September in Leipzig hat die Firma *P. H. Beyer & Sohn*, *Leipzig*, Schulstraße 8, eine umfangreiche Ausstellung arrangiert, die der künstlerischen Darstellung des Hochgebirges gewidmet ist. Die Gruppe der Oelgemälde ist in den Räumen des Kunstvereins aufgestellt, während die Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen, Originalgraphiken und Plastiken in der Kunsthalle P. H. Beyer & Sohn untergebracht worden sind. Die Ausstellung ist so eigenartig und reizvoll, daß sie wohl überall dem gleichen starken Interesse begegnen wird. Der hübsche kleine Katalog verzeichnet circa 500 Werke von etwa 120 Künstlern. Wohl fast alle

Maler, die in ihren Werken die grandiose Alpenwelt verherrlichen, sind auf der Ausstellung vertreten. Nur einer, wohl der größte Verkünder alpiner Schönheiten, fehlt: GIOVANNI SEGANTINI. Und gerade ihn hätten gewiß viele dort gerne begrüßt; und seine Werke hätten in Gemeinschaft mit den wenigen anderen figürlichen Darstellungen die Reihen der vorwiegend landschaftlichen Bilder in wohltuender Weise durchbrochen. Aber allen Bemühungen des Herrn Beyer, wenigstens ein Werk dieses Meisters für die Ausstellung zu gewinnen, waren leider vergeblich. Die Werke sind eben bereits in festen Händen und niemand mag sich begreiflicherweise davon trennen. Die Namen der ausstellenden Künstler sind: FRITZ BAER, GUSTAV BECHLER, FRIEDR. BECK, EUGEN BRACHT, E. COMPTON, ZENO DIEMER, E. ERLER-SAMADEN, EDUARD EULER, AD. FISCHER-GURIG, O. VON KAMEKE, ERNST KREIDOLF, PAUL LEUTERITZ, GEORG MACCO, C. TH. MEYER-BASEL, PAUL MEYERHEIM, CHARLES PALMIÉ, RICHARD PIETZSCH, ERNST PLATZ, FRITZ RABENDING, CARL REISNER, OTTO SINDING, RUDOLF SIECK, ALBERT STAGURA, ERNST THALLMEIER, HANS BEAT. WIELAND und viele andere mehr. rgm.

STUTTGART. Zu den verschiedenen Anzeichen des Herbstanfangs darf auch die alljährliche Wiedereröffnung des Kunstvereins gerechnet werden. Sie brachte durch die Neueinrichtung der zwei kleinen Nebensäle eine angenehme Ueberraschung, da man nun, was auch für die auswärtigen, unseren Kunstverein beschickenden Künstler von Interesse sein wird, die Bilder je nachdem an einem grauen oder roten Wandton unterbringen kann. Während man früher in der Eröffnungsausstellung meist ein geschlossenes nationales Ensemble vorzuführen pflegte, geht es diesmal etwas international zu; neben den Königsbergern L. DETTMANN, O. HEICHERT, CARL ALBRECHT die Holländerin THERESE SCHWARTZE, ferner G. KÜHL, O. STRÜTZEL, TH. ETHOFER, A. CORELLI, G. SIMONI u. a. m. Auf die einzelnen Werke im besonderen einzugehen, wird kaum nötig sein; interessant ist jedoch der Gegensatz von Therese Schwartzes Bild ›Mädchen aus dem Bürgerwaisenhaus in Amsterdam‹ zu dem Ensemble der Königsberger Dettmann und Heichert. Gewiß ist das auf Schwarz-Weiß-Rot gestimmte Doppelbildnis der Holländerin etwas zu viel ›phlegmatische Modellmalerei‹, das ›Handwerk‹ dominiert und man vermißt Ursprünglichkeit, rassige Auffassung, indessen bildet die aus dem Werke sprechende Tradition einer alten großen malerischen Kultur einen eigentümlichen Gegensatz zu den Arbeiten O. Heicherts z. B., der mitunter zu sehr von Dettmann beeinflußt zu sein scheint und zwar vor allem in einer gewissen Vorliebe für Zinnober. Im übrigen sind seine ›Ida‹, ein vollbusiges Weib im Jordaensstil, und sein Selbstbildnis seine besten Arbeiten. Auch Dettmann ist mit seiner ›Abendmahlspende‹ gut vertreten und noch besser G. Kühl mit seinem Bild ›Vor der Schicht‹, an welchem die feine künstlerische Art, wie hier beispielsweise ein Auge im Ton des Gesichtes steht, sowie die warme Durchbildung der Formen hervorzuheben ist. Unter dem übrigen soll noch eine gute Pastellandschaft von KARL SCHICKHARDT genannt sein. Wie man hört, soll der württembergische König den ihm gehörenden Königsbausaal dem Künstlerbund zu Ausstellungszwecken überwiesen haben. Als geschäftlicher Leiter wird Herr Arnold aus Dresden genannt. T.

GENT. *Internationale dreijährliche Ausstellung.* Auf der diesjährigen Ausstellung, die sich besonders des englischen Interesses erfreut, ist Belgien zum größten Teil durch bereits früher ausgestellte und gewürdigte Werke vertreten. Neu und nicht zu übersehen sind zwei Seestücke des Holländers GÉRARD BAL, der zum ersten Male in Belgien ausstellt. Das Gruppenbild des in Paris lebenden Belgiers TÉO VAN RYSSELLBERGHE, ›Une lecture‹, das wohl getroffen die Porträts der Dichter Verhaeren und Maeterlinck und mehrere andere hervorragende Köpfe vereinigt, wurde von der Stadt Gent erworben, ebenso ein typisches Bauernbild von LÉON FRÉDÉRIC. ALFRED DELAUNOIS' Kircheninterieurs zeichnen sich durch ihre feine Stimmung vorteilhaft vor anderen Kirchenbildern aus, die nur Architekturstücke sind.



E. DE VIGNE POVERELLA

JEAN DELVILLE tritt durch ein umfangreiches Wandgemälde »L'homme Dieu« hervor, dessen sich in- und auseinanderwühlenden Menschenleiber plastisch gebildet sind, während die krönende, stehende Christusfigur schwach wirkt. Zu erwähnen ist noch ein Männerporträt von OSKAR COLBRANDT, das mit einem dunklen Hintergrund förmlich atmosphärisch verwachsen ist. Das interessanteste und persönlichste Werk ist ein in allen Schattierungen des Lichtgrün gehaltenes Bild von HENRI EUGÈNE LE SIDANER (Frankreich). Raffiniert fein sind auch die beiden Mädchenköpfe von FRÉDÉRIC LAUTH (Paris), beide feine Modelle für Miniaturbilder. *England* ist als Gesamtheit qualitativ am besten vertreten. Sowohl in der Landschaft durch ISABELLE A. DODS-WITHERS »A Northern Castle«, ein Stück voll herber Romantik und sicherer Pinselführung wie durch THOMAS GROSVENOR's »Alte Mühle«. HENRY MUHRMAN's Werk ist so fesselnd, daß man unmöglich vorübergehen kann. Seine »Blumenverkäuferin«, zart aus braunem Hintergrund herausgeholt, ist gleichsam hineingewebt. Auch A. D. PEPPERCORN ist ein fruchtbarer Landschafter. Die stimmungsvolle Landschaft von W. L. BRUCKMAN (London) verrät Verwandtschaft mit der deutschen Kunst und ihrem Geist. CEORGE PIRIE lernen wir als vornehmen Tiermaler kennen. Das englische Porträt ist glänzend durch C. H. SHANNON in duftiger Mädchengestalt vertreten und erinnert an die großen Vorbilder eines Gainsborough und Reynolds. Mächtig in der Anlage und Wirkung ist FRANK BRANGWYN's »Kesselflicker«. Im Aquarell steht obenan HENRI CASSIERS; daß er Schule gemacht hat, beweisen die Einsendungen von FERNAND JEAN LUIGINI (Paris) und ANDRÉ SAURÉDA (Paris). In der Radierung vor allen hervorragend sind die Arbeiten BRANGWYN's; ganz vorzüglich sind auch die Radierungen von SHANNON und WILLIAM STRANG. Auch J. PENNELL und R. GOFT sind Künstler ersten Ranges. Deutschland ist nicht sehr reichhaltig, aber sehr dekorativ vertreten: LEISTIKOW, DILL, URBAN, O. ENGEL zeigen alle diese Tendenz. Von *Oesterreichern* bemerken wir nur RAIMOND GERMELA und von Ungarn LÁSZLO mit mächtigem Bild des Kardinals Rampolla. Die Skulpturabteilung weist wenig Bemerkenswertes auf. Wenn wir PAUL DUBOIS' »Meditation« und von VICTOR ROUSSEAU ein feines Männerporträt und eine Bronzestatuette »Sommer« nennen, so bleibt neben diesen Künstlern von Ruf wenig hervorzuheben. H. N.

DARMSTADT. Der Kunstverein eröffnete seine Ausstellungen nach den Sommerferien mit Vorführung einer vortrefflichen *englischen* Kollektion. Sie brachte als hervorragendste Leistungen Porträts von LAVERY und HAYES, Landschaften von PRIESTMANN, AUSTEN-BROWN, BRUCKMANN, LUDOVICI und GROSVENOR, Figurenbilder von GIUSTI, CRANE und HALFORD, endlich zwei prachtvolle Seestücke des in England ansäßigen Schönleberschülers R. HELLWAG. Außerdem war eine Anzahl der netten Tierkleinplastiken von MEYER-PYRITZ zu sehen. Das eigenartige Wagnis einer durchaus ernst zu nehmenden Kunstausstellung auf dem Lande hat im Odenwalddorf Lichtenberg der Rhein-Mainische Verband für Volksbildung gewagt. Die Regierung stellte dazu

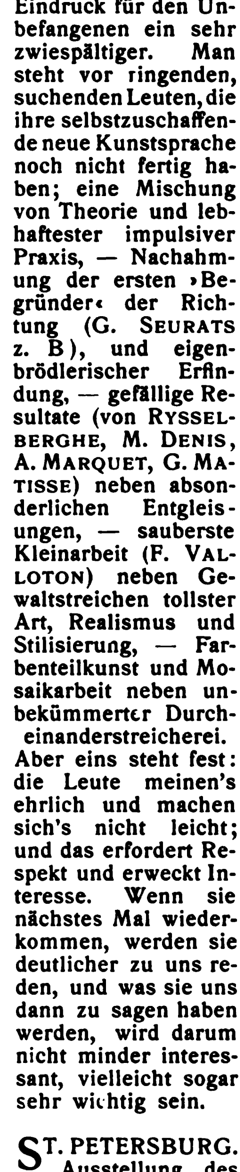
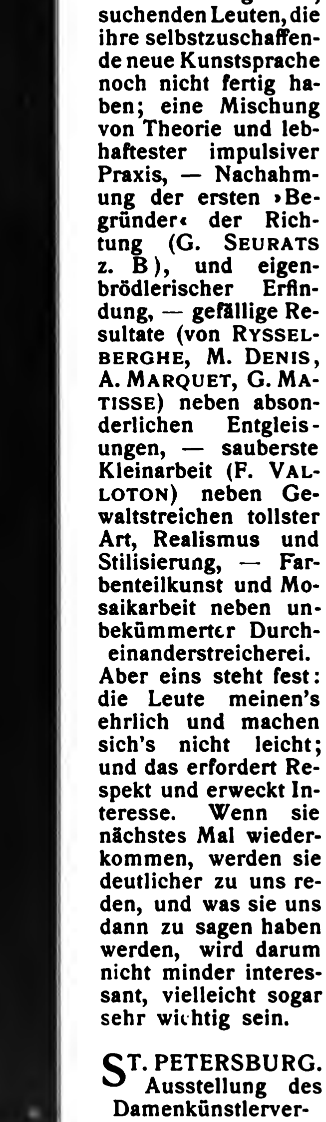
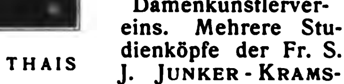


VICTOR ROUSSEAU — DIE ILLUSION UND IHRE SCHWESTERN

die Räume des dortigen alten Schlosses zur Verfügung. Die Ausstellung umfaßt eine kulturgeschichtliche Abteilung mit altodenwälder Erzeugnissen, namentlich Zimmereinrichtungen, dann aber auch neue Sachen, Odenwaldbilder von Prof. C. SUTTER, dem Leiter des Unternehmens, A. WONDRA, LIPPMANN, ZERNIN usw., sowie kunstgewerbliche Stücke.

WIEN. Die *Herbstausstellung* der Secession wird in der Hauptsache die neuen Arbeiten der ordentlichen Mitglieder der Vereinigung umfassen; doch werden auch einige persönlich eingeladene Künstler des Auslandes vertreten sein. Alle Arten bildender Kunst, *Malerei, Plastik, Architektur* und *Kunstgewerbe*, sind zugelassen. Die Ausstellung dauert von Anfang November bis Ende Dezember.

VENEDIG. Die Leitung der nächsten (VII.) Internationalen Ausstellung, welche, wie schon gemeldet, vom 22. April bis 31. Oktober 1907 stattfindet, versendet nunmehr ihre Ausstellungsbedingungen. Die Anmeldungen haben bis spätestens 1. Januar 1907 zu erfolgen. Werke, die in Italien schon ausgestellt waren, können in die Ausstellung nicht aufgenommen werden. Es können höchstens zwei Werke eines Künstlers ausgestellt werden. Die Ausstellung ist als eine numerisch kleine auserlesene Sammlung origineller Werke gedacht.

GODEFROID DE VREESE — THAIS

MÜNCHEN. Die Franzosen im Kunstverein. Die Gesellschaftsreisen der Werke einzelner auswärtiger Künstlergruppen werden immer zahlreicher; auch unser Kunstverein nimmt sich der so modernen und dankenswerten Neuerung an. Eine Kollektion von Werken der französischen *Neo-Impressionisten* befindet sich auf einer Rundreise durch Deutschland und hat München zuerst besucht. Ihr künstlerisch-literarischer Impresario, Herr Dr. R. A. MEYER-Paris versichert im Vorwort des hübsch ausgestatteten Kataloges, daß die jungen Sturm- und Drangkünstler nicht gekommen seien, um Sensation zu machen, sondern nur um zu zeigen, wie man in ihren Kreisen arbeitet und welche Ziele man sich dort steckt. — Im ganzen ist der Eindruck für den Unbefangenen ein sehr zwiespältiger. Man steht vor ringenden, suchenden Leuten, die ihre selbstzuschaffende neue Kunstsprache noch nicht fertig haben; eine Mischung von Theorie und lebhaftester impulsiver Praxis, — Nachahmung der ersten »Begründer« der Richtung (G. SEURATS z. B), und eigenbrödlerischer Erfindung, — gefällige Resultate (von RYSSELBERGHE, M. DENIS, A. MARQUET, G. MATISSE) neben absonderlichen Entgleisungen, — sauberste Kleinarbeit (F. VALLOTON) neben Gewaltstreichen tollster Art, Realismus und Stilisierung, — Farbenteilkunst und Mosaikarbeit neben unbekümmertcr Durcheinanderstreicherei. Aber eins steht fest: die Leute meinen's ehrlich und machen sich's nicht leicht; und das erfordert Respekt und erweckt Interesse. Wenn sie nächstes Mal wiederkommen, werden sie deutlicher zu uns reden, und was sie uns dann zu sagen haben werden, wird darum nicht minder interessant, vielleicht sogar sehr wichtig sein.

ST. PETERSBURG. Ausstellung des Damenkünstlervereins. Mehrere Studienköpfe der Fr. S. J. JUNKER-KRAMSKAJA stehen künstlerisch unter den Arbeiten der Ausstellung am höchsten. Gut sind auch die Porträts von Fr. BULMERING-KOROLENKO. Aus einer ganzen Reihe schwacher Arbeiten von Frl. MARUSJA VALERO muß »La folie« als vorzüglich hervorgehoben werden. Zu erwähnen sind ferner die Aquarelle von Fr. OVANDER, die kleinen Bilder von Fr. GRAVE, einzelne Studien

BERLIN. Der Bildhauer Professor WALTER SCHOTT modelliert im Auftrage des Kaisers eine Statue des Monarchen für den neuen Sitzungsaal der Akademie der Künste am Pariserplatz. Das lebensgroße Modell für dieselbe ist bereits vollendet. — Dem Vernehmen nach wird die Statue als Gegenstück zu dem Standbilde des Gründers der Akademie, des Kurfürsten Friedrich III. von Preußen, dienen, das ebenda Aufstellung finden wird. Dieses Denkmal hatte früher im Treppenhause des Akademiegebäudes Unter den Linden seinen Platz. Sein Schöpfer hat bisher nicht festgestellt werden können.

BERLIN. Die Malschule von Fräulein KLARA E. FISCHER in Berlin beginnt am 1. November die neuen Kurse; Anfänger sowohl wie sehr Vorgeschrittene finden Aufnahme; die Kurse werden von den Malern Franz Staßen, v. Kardorff, Prof. J. Jakob und E. Pottner als Lehrern erteilt. Der Eintritt kann jederzeit erfolgen.

KIEL. Der Dr. med. Waßily hierselbst hat in seinem Haus in der Kehdenstraße den in seinem Besitz sich befindlichen Schöpfungen des Malers HERMANN HENDRICH-Berlin einen eigenen Saal gewidmet. Eine vor kurzem von Dr. Waßily herausgegebene Broschüre „Der Hendrichsaal in Kiel" bietet davon eine Schilderung in Wort und Bild. Sie wird eingeleitet von einem Aufsatz aus W. Schölermanns Feder über Hendrich, dem sich eine Selbstbiographie des Künstlers anschließt.

BERLIN. Die bekannte Malschule für Damen von DORA HITZ eröffnet ihre Kurse Anfang November.

LONDON. Sein diesjähriges Separat-Sommerheft hat der *Studio* der österreichischen Kunstausstellung gewidmet, die im Frühling dieses Jahres in London stattfand. Es führt den Titel „The Art-Revival in Austria". Im bekannten Studio-Format gehalten, präsentiert sich diese Sonderausgabe (zu dem üblichen Preis von 5 Schilling) als ein starkes Heft mit über 200 Reproduktionen teils in Farbendruck, teils Mezzotintos, teils in schwarzer Autotypie. Das Vorgehen des Studio ist deshalb besonders zu begrüßen, weil sich hier zum erstenmal ein tieferes Interesse Englands für die moderne deutsche Kunst zeigt, die im Insellande bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt wurde. Die österreichischen Künstler können mit diesem moralischen Erfolge zufrieden sein.

BERLIN. Nach der gemeinsamen Sommer-Studienreise haben in der Malschule von MAX FABIAN nunmehr die Winterkurse begonnen.

DRESDEN. Der Kunstsalon Arnold in Dresden bezieht demnächst neue größere Räume in der Schloßstraße und Schössergasse; die erste Ausstellung in den neuen Räumen wird noch im Oktober beginnen.



PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

HANNOVER. Prof. HERM. SCHAPER, der durch seine Wandgemälde in dem Marienburger Ordensschlosse in Westpreußen, durch seine Ausschmückung der Vierungskuppel des Aachener Domes und andere, meist der Architektur in Stil feinfühlig angepaßte Monumentalmalereien bekannt ist, wird im Herbste die Innendekoration der evangelischen Garnisonkirche vollenden. Unter Beihilfe aus dem städtischen Kunstfond ist das reichsfiskalische Gotteshaus vom Künstler mit einer reichen ornamentalen und figürlichen Innendekoration versehen, die sich in Form und Farbe der von Prof. HEHL herrührenden niedersächsisch-romanischen Architektur der Kirche aufs engste anschließt. Nach Vollendung der Arbeiten, die längere Jahre in Anspruch genommen haben, wird die Garnisonkirche in ihrer einheitlichen und vornehmen künstlerischen Wirkung unter den hannoverschen Gotteshäusern in erster Reihe stehen. Pl.

BERLIN. *Akademisches.* Im Senate der Akademie der Künste ist für 1906 nur insofern eine Veränderung eingetreten, als an Stelle des Architekten Dr. Ing. H. Ende der Geheime Baurat KARL VON GROSSHEIM eingetreten ist. — Dem Senate in seiner Gesamtheit, sowie der Senatssektion für die bildenden Künste sitzt der Präsident der Akademie, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. Ing. JOHANNES OTZEN vor, desgleichen der Genossenschaft der Ordentlichen Mitglieder. Als Stellvertreter des Präsidenten fungiert bei der Senatssektion der Maler Professor ARTHUR KAMPF, bei der Genossenschaft der Geheime Baurat KARL VON GROSSHEIM. — Die sieben selbständigen Meisterateliers der Akademie unter Leitung der Professoren A. VON WERNER, KAMPF, HERTEL, MANZEL, KÖPPING, Dr. Ing. OTZEN und SCHWECHTEN erfreuen sich fortgesetzt regen Besuches. Aufgenommen waren im Sommersemester 1906: 18 Maler, 5 Bildhauer, 2 Graphiker und 6 Architekten. — Die akademische Hochschule für die bildenden Künste unter Leitung ihres Direktors, Wirklichen Geheimen Oberregierungsrats Professors A. VON WERNER, war, abgesehen von Hospitanten und Probearbeitern, von 138 immatrikulierten Studierenden besucht. — Der Unterricht in den akademischen Lehranstalten beginnt am 15. Oktober cr. wieder.

GESTORBEN: In Paris der Bildhauer F. E. LEROUX im Alter von 70 Jahren; in Pallanza der Landschaftsmaler EUGEN GIGNOUS im Alter von 56 Jahren; in Franaas (Schweden) der Maler HERMANN NORRMANN im Alter von 42 Jahren; in Dresden am 13. September der Bildhauer und Erzgießer PAUL RINCKLEBEN im Alter von 64 Jahren und der Landschaftsmaler ROBERT FÖRDERREUTHER.



GUILLAUME DE GROOT — MEDAILLON

Redaktionsschluß: 4. Oktober 1906 — Ausgabe: 18. Oktober 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



• CH. SAMUEL •
MELANCHOLIE



PAUL DUBOIS — JUNGES MÄDCHEN

BELGISCHE BILDHAUER DER GEGENWART

Von PAUL SCHUMANN

II.

Unter den Schülern Van der Stappens sind noch GODEFROID DE VREESE und PAUL DUBOIS zu nennen. Von de Vreese (geb. 1861 zu Courtrai) stammen eine Anzahl Denkmäler, z. B. das Denkmal der Sporenschlacht, das er seiner Vaterstadt geschenkt hat, dazu sorgfältig ausgeführte Medaillen und Plaketten mit Bildnissen und allegorischen Figuren. Das Luxembourg-Museum besitzt von ihm ein ausgezeichnetes Werk in Bronze, „Perlenfischer".

Auch PAUL DUBOIS, geb. 1859 zu Aywaille in der Provinz Lüttich, hat eine Fülle von trefflichen Reliefs, Büsten, Plaketten, Medaillen und anderen kleinen Kunstwerken in Bronze, Silber, Zinn, Kupfer und Elfenbein geschaffen. Größere Werke, die ihm Ruhm eingebracht haben, sind sein Denkmal für Frederic von Mérode in Brüssel, die Violinspielerin (welche die Züge der Frau Irma Sethe-Sänger trägt) und das Standbild des Violinvirtuosen Henri Vieuxtemps in Verviers. Großen Ruf genießt er als Porträtist; seit 1902 ist er Professor der Plastik an der Kunstakademie zu Brüssel.

Auch ein Schüler von de Vigne, PIERRE BRAECKE, hat sich einen guten Namen gemacht. Als er mit 16 Jahren von der Architektur zur Plastik überging, erlernte er zuerst das Technische: die Behandlung des Gipses, die Bearbeitung des Steins und die Holzschnitzerei. Seine Werke zeigen daher außer starkem künstlerischen Empfinden auch ein hervorragendes technisches Können. Vielfach spricht aus ihnen herzliches Mitgefühl für die Empfindungen und die Leiden der armen Kinder, mit denen er als Sohn der Stadt Nieupoort am Dünenstrande der Nordsee seine Jugend verlebte. Braeckes Hauptwerke sind das Denkmal des Sergeanten de Bruyne in Blankenberghe, die Ankündigung des Frühlings, d. i. ein hohes phantastisches Relief im

Botanischen Garten zu Brüssel und das Denkmal des Philanthropen Remy in Löwen, bestehend aus einer Büste Remys mit sechs lebensgroßen Figuren — einem hungernden Kinde, einem Arbeitslosen, einer Kranken, einem schlafenden Obdachlosen, einer Mutter mit Jüngling und einem Schuljungen — die an die menschenfreundlichen Schöpfungen Remys erinnern sollen.

Namentlich auf dem Gebiete der angewandten Kunst hat sich dann ISIDOR DE RUDDER, der letzte Schüler von Simonis (geb. zu Brüssel 1855), betätigt; er ist ein ungemein vielseitiger Künstler: Maler, Bildhauer, Kupferstecher, Ziseleur und Keramiker zugleich. Ein reizend erfundenes Werk der Genre-Plastik — das Nest, eine Mutter, die lachend die offenen Münder ihrer Kinder mit Brei füllt — befindet sich im Museum zu Antwerpen. Als Beispiele seiner dekorativen Arbeiten mögen genannt sein: die zehn Girandolen im Heiratssaale des Rathauses zu Brüssel, die Kartons für die Stickereien am Thronhimmel des Bischofsitzes ebendort, der Einband für das Album, das die Belgier dem Präsidenten Krüger dargeboten haben, vier Flachreliefs in Porzellan, darstellend Farbe, Form, Architektur und Musik.

Wir nennen endlich als zur ersten Gruppe gehörig noch den Grafen JACQUES DE LALAING, der zugleich Maler und Bildhauer ist und durch seine Werke dem Ruhm seines altadeligen Namens den Ruhm des Künstlers hinzugefügt hat. Monumentale Größe und idealer Schwung zeichnen alle seine Werke aus. Vornehm aufgefaßte Büsten und einige edle Grabdenkmäler sind besonders hervorzuheben. Auf dem Kirchhof zu Evere bei Brüssel steht sein großartiges Denkmal für die bei Waterloo gefallenen Engländer: auf einem Grashügel erhebt es sich, von einer niederen Mauer aus rotem Granit umgeben; auf Blöcken von demselben Stein steht, von drei bronzenen Löwen bewacht, ein Sarkophag mit einem malerischen Haufen von Waffentrophäen, darüber ist ein schweres Gewand hingebreitet. Obenauf steht das trauernde England, eine ernste edle individuell aufgefaßte Frauengestalt mit gesenktem Dreizack. „Die da unten den letzten Schlaf schlafen und von Schlachten und Ruhm träumen, sollen wohl ruhen. Sie starben auf dem Feld der Ehre; eine heldenhafte Seele gleich ihnen selbst hat ihnen ein Denkmal gesetzt, das ihr Andenken wach erhalten und jeden Besucher zu ehrfürchtiger Huldigung nötigen wird.“ Andere Werke Lalaings sind die Denkmäler für den Mississippiforscher Robert Cavalier de la Salle (Chicago) und für den Kongoforscher Kapitän Coquilhat, sowie ein Reiterstandbild des Königs Leopold in Ostende.

* * *

Eine zweite Gruppe unter den belgischen Bildhauern bilden die Flämen. Ihre hervorragendsten Vertreter sind JEF LAMBEAUX, JULES LAGAE und JULIEN DILLENS. Sieht man die Werke dieser drei Künstler neben denen der ersten Gruppe, so wird einem alsbald



PAUL DUBOIS DENKMAL FREDERIC DE MÉRODE



GODEFROID DE VREESE
• SPITZENKLÖPPLERIN •



PAUL DUBOIS — DER DENKER

der tiefgehende Unterschied klar. Wir brauchen es nicht tadelnd zu verstehen, aber die Kunst Van der Stappens trägt nicht das Gepräge eines bestimmten Volkstums, treten wir aber vor Jef Lambeaux' gewaltige Gruppe „Die Trunkenheit", so wird wohl jedem Beschauer als erste Empfindung sich aufdrängen: das ist vom Stamme der Rubens und Jordaens, derartiges kann nur flämischem Boden entsprungen sein. Dasselbe gilt von dem „Tollen Liede" und dem „Brabo-Brunnen" in Antwerpen. Jef Lambeaux ist der volkstümlichste Künstler in flämischen Landen; dürfen wir flämisches Wesen, wie es sich in Flandern ausprägt, als belgisch-national ansprechen, so ist Jef Lambeaux' Kunst die Verkörperung dieses national-belgischen Wesens, und das gleiche gilt, wenn auch in etwas geringerem Maße von Julien Dillens und von Jules Lagae. „Alle drei", so sagt Olivier Destrée in seinem Abriß von der Wiedergeburt belgischer Plastik, „sind Flämen nicht nur dem Temperament nach, sondern auch nach Geburt, Erziehung und innerem Trieb (Inspiration). Sie machen keinen Anspruch auf hohe Bildung; ihr Wesen beschränkt sich auf ihre Kunst, in der sie ihr Genügen finden. Und der Lohn dieser Beschränkung ist, daß kein moderner Bildhauer sie an Können überragt. Wie Van der Stappen unter den Klassikern und Rousseau unter den Wallonen kennen sie alle Geheimnisse ihrer Kunst; jede Gattung, jedes technische Verfahren ist ihnen geläufig, und diese technische Meisterschaft verdanken sie offenbar dem Umstande, daß sie sich in früher Ju-

gend den handwerksmäßigen Zweigen ihrer Kunst gewidmet haben, die der Hand Geschicklichkeit und Freiheit verleihen. Lambeaux und Lagae waren in ihrer Jugend Holzschnitzer und Dillens war Steinbildhauer für Dekoration. Ihre Kunst aber ist im Gegensatz zur Kunst der Klassiker malerisch, impressionistisch, episodisch, suggestiv, hinreißend. Ihr Hauptstreben ist, ihre Werke wahr und lebensvoll zu machen, und diesem Ziele opfern sie alles andere. Wie sie nach Temperament und Empfinden Flämen sind, schließt sich ihre Kunst auch enger an die Kunst der großen flämischen Bildhauer des 15. und 16. Jahrhunderts an, bei Dillens und Lagae allerdings durch den Einfluß der italienischen Renaissance auf edlere und harmonische Formen beschränkt, bei Lambeaux aber vermöge seines ungestümen Temperamentes ohne diese Beschränkung."

Jef Lambeaux wurde 1852 als Sohn eines Arbeiters geboren. Da er frühzeitig ein ganz ausgesprochenes Zeichentalent offenbarte, kam er, sobald er schreiben und lesen konnte, zu einem Holzschnitzer in die Lehre. Vom zehnten Jahre an besuchte er den elementaren Zeichenkursus in der Kunstakademie, im zwölften trat er in die Modellierklasse ein, mit vierzehn errang er bereits zwei akademische Preise. Mit 16 Jahren hatte er seine Kurse an der Akademie vollendet; eine schwere Krankheit hinderte ihn, sich erfolgreich an dem Wettbewerb um den Rompreis zu bewerben und es kamen bittere Jahre der Not und der Entbehrung für Jef Lambeaux, während deren er, um nur zu leben, nach dem Geschmack des Publikums allerlei plastische Dinge schuf, die ihn selbst nichts weniger als befriedigten. Eine Zeitlang mußte er sogar die Bildhauerei aufgeben und, um nur zu leben, in Paris als Gehilfe des befreundeten Malers Jan van Beers arbeiten. Endlich verschafften ihm einige Kunstfreunde den Auftrag für zwei Karyatiden, und damit gewann er die Mittel, im Jahre 1880 die Kußgruppe zu schaffen, und damit war sein Glück gemacht. Das Werk, das die Vertreter der alten Schule schamlos nannten, hatte einen



J. LAMBEAUX — DER GEBISSENE FAUN



J. LAMBEAUX DER KUSS

großen Erfolg beim Publikum und ward für das Museum zu Antwerpen angekauft. Zugleich gewährte ihm diese Stadt die Mittel zu einer Studienreise nach Italien. Mächtige Eindrücke wurden ihm hier zuteil, vor allem in Florenz; Donatello, Michelangelo, Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna wurden seine wahren Lehrer. Daß er schon vorher Giovanni da Bologna überaus schätzte, zeigt seine Kußgruppe deutlich. Aber weder in diesem Werke, noch in allen folgenden kann irgendwie von Nachahmung die Rede sein. Entzückend ist an der Kußgruppe der wirksame Gesamtumriß des im koketten Spiel voll Kraft und Anmut sich bewegenden jungen Menschenpaares, ein Bild voll übersprudelnder Menschenfreude und Jugendlust. Von allen Seiten bietet die Gruppe der so leicht bewegten geschmeidigen jugendlichen Körper ansprechende Bilder und trotz der Kühnheit der Bewegung hält sie sich im Bereiche der statischen Möglichkeit.

Dieser Gruppe ließ Lambeaux nach seiner Rückkehr aus Florenz 1884, Das „Tolle Lied" folgen: ein alter bockbeiniger Satyr, der dem übermütigen Gesang einer Nymphe zuhört und sich dabei den Bauch vor Lachen halten muß, während er mit der andern eine hilflose Anstrengung macht, um ein rundbäckiges Kind zurückzustoßen, das auch zuhören möchte. Ein echt flämisches Werk voll überströmender Lust und ausgelassener Laune. Weiter folgte der Brabo-Brunnen, die Verkörperung der Entstehungssage Antwerpens: Brabo hat den gewaltigen Riesen, der die Bewohner der Stadt plünderte und verstümmelte, erschlagen, ihm die rechte Hand abgehauen und hebt nunmehr die Siegestrophäe hoch empor, um sie mit gewaltigem Schwunge über die Stadtmauer zu werfen (Hand-Werpen: Antwerpen). Hoch oben auf dem phantastischen Postament steht der im Sprunge dahineilende Retter Brabo, am Fuße liegt der erschlagene Riese. Schade daß dieses lebensstrotzende, kühne und großartige Werk vor dem Rathause zu Antwerpen ohne Wasser stehen muß, als Brunnen daher nicht seine volle Wirkung entfalten kann.

Ein überaus bezeichnendes Werk für Lambeaux ist sodann die Gruppe der Trunkenheit: ein Bacchant, der vom Weine besiegt,



J. LAMBEAUX
TOLLES LIED

trunken hinfällt, während zwei Bacchantinnen über ihm schwankend mit kecken Schritten und übermütig dahintanzen. Der malerische Stil, dem Lambeaux huldigt, äußert sich in der ungebundenen Bewegung, die nichts weniger als gehalten oder maßvoll ist und sich nicht im mindesten um schöne harmonische Linienführung schiert, dann in der vollen Unregelmäßigkeit, in der energischen Licht- und Schattenwirkung, an die Lambeaux stets denkt und die ihn so besorgt macht für die richtige Aufstellung seiner Werke, endlich in der kühnen Deckung der Glieder durcheinander, die soweit geht, daß von dem linken Bein der einen Bacchantin von keiner Seite etwas zu sehen ist.

Volle plastische Klarheit zeigt dagegen, wie vorher der Kuß, wiederum die Gruppe der beiden Ringer, ein Werk von vollendetem Rhythmus, d. h. in voller Einheit aller bewegenden und bewegten Glieder und Körperteile wie sie durch das Hauptmotiv, das Niederzwingen des einen Ringers durch den anderen bedingt wird. Nennen wir weiter von Lambeaux' Werken noch den Jäger, den Adlerräuber, die Büsten des Dichters Conscience und des Bürgermeisters Buls von Brüssel, dann den gebissenen Faun, der auf der Ausstellung zu Lüttich das Entsetzen aller frömmelnden Heinze-Männer erregte, so daß er zeitweilig sogar aus der Ausstellung verschwand, endlich das riesenhafte Relief „Die menschlichen Leidenschaften". Es ist nicht weniger als 7 m breit und entsprechend hoch und vereinigt auf einem Plan ohne bestimmte Grenzlinien eine Fülle von einzelnen Darstellungen. Wir sehen da einerseits einfache Empfindungen und Gefühle, wie die Mutterliebe und die keusche Liebe zwischen Jüngling und Mädchen, dann Gemütsbewegungen, die sich mit starker Bewegung kundgeben, wie die lebhafte Freude, Tanz- und Sinnenlust, weiter die Leidenschaf-



PIERRE BRAECKE — DENKMAL EDOUARD REMY

ten, die sich zum Effekt verdichten und zu Gewalthandlungen verdichten, die Wollust, die zur Vergewaltigung führt, Wut und Neid, die zu Mord und Totschlag führen (kriegerischer Kampf und Kains Brudermord); Lambeaux schildert weiter die Folgen einer Handlung des Affekts in der Vertreibung aus dem Paradiese; dann auch die Qualen der Leidenschaft, indem er in allegorischer Weise Habsucht, Gier u. a. als Schlangen verkörpert, die den Menschen umwinden und peinigen; er zeigt uns weiter den Herrscher Tod, der nach christlicher Anschauung der Sünde, der sündigen Leidenschaft Sold ist und andererseits allen Leidenschaften ein Ziel setzt; er zeigt uns endlich Christus am Kreuz, den Ueberwinder der Sünde und des Todes, den Träger der göttlichen Leidenschaft, die ihr Wollen bis zum Tode für die Menschheit steigert.

Fehlt es diesem Werke auch an formaler Einheit, an Ruhe und Abgeklärtheit, so bleibt doch an dieser Schöpfung ungezügelter Leidenschaftlichkeit bewunderungswürdig das unfehlbare Können des Künstlers und die stets auf das Große gehende breite Behandlung des menschlichen Körpers, nicht minder die kühne Behandlung des Reliefstils, welche alle Möglichkeiten von dem flachsten, kaum sichtbaren Heraustreten des Körperlichen bis fast zur vollständigen Körperhaftigkeit, von dem klassischen Flachrelief bis zu den Verkürzungen und malerischen Ueberschneidungen von kühnster Energie umfaßt.



PIERRE BRAECKE TREIBHAUSBLUME

JULIAN DILLENS ist nur wenige Jahre älter als Lambeaux; er ist 1849 zu Antwerpen geboren und stammt aus einer Künstlerfamilie — alle acht Kinder seines Vaters, der selbst Maler war, haben sich der Kunst gewidmet. Gleich Lambeaux hat er die Not des Lebens erfahren und hart ums Brot arbeiten müssen. 1877 erhielt er für seinen „Gallierhäuptling in der Gefangenschaft der Römer“ den Rompreis. In Italien arbeitete er mit einem wahren Feuereifer, indem er vier Jahre lang Tag für Tag von früh bis abends alles von antiken Skulpturen, Bauwerken, Ornamenten und Malereien, was ihm nur unter die Augen kam, zeichnete und aquarellierte. Von plastischen Werken schuf er nur die beiden Pflichtarbeiten der Stipendiaten: die „Gruppe der Gerechtigkeit“ und den „Herkenbald“ (d. i. der Brüsseler Brutus, der den schuldig gewordenen eigenen Sohn mit dem Dolche niedersticht). Die Gerechtigkeit hatte er dargestellt durch einen sitzenden Richter, der einem griechischen Philosophen gleichend, das Für und Wider abwägt, während ihm zuseiten in Gestalt von Frauen die Milde und die Gerechtigkeit stehen. Diese selbstständige und ganz persönliche Auffassung fand bei den Akademikern keine Gnade; der Herkenbald dagegen, den Dillens absichtlich konventioneller gestaltete, war nach den Wünschen der Akademie-Gewaltigen. Seit seiner Rückkehr in die Heimat hat Dillens sich eine hochangesehene Stellung errungen und zahlreiche Werke mannigfaltiger Art geschaffen. Namentlich seine dekorativen Arbeiten sind in hohem Grade gelungen, so die Giebelreliefs am Hospiz der drei Alicen in Uccle und am Waisenhause zu Epernay, die Landsknechte, welche die Dachfenster am kgl. Palast zu Brüssel schmücken, die flandrische, die klassische, die monumentale Kunst und das Kunstgewerbe

am Palast der schönen Künste zu Brüssel, das wundervolle T'Serclaes-Denkmal in Brüssel, dekorative Arbeiten am Schlosse zu Laeken, das Anspach-Denkmal zu Brüssel u. v. a. Aber auch zahlreiche Büsten (Roger van der Weyden, Rubens, Léon Frédéric usw.), Grabfiguren, allegorische Figuren, wie der Ruhm, der Wagen des Friedens, Flandria, Germania, Minerva und der heilige Sebastian sind aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Sie zeugen von einem vielseitigen, sich nie wiederholenden Können und von einem hohen künstlerischen Empfinden, das de Thaye in die drei Worte zusammenfaßt: Wahrheit, Stil und Charakter.

J. LAMBEAUX BRABO-BRUNNEN IN ANTWERPEN

Der dritte dieser flämischen Künstler ist Jules Lagae. Er ist 1862 zu Roulers geboren, begann seine Lehrzeit als Holzschnitzer und trat 1881 in die Akademie zu Brüssel ein, wo er sich besonders unter Van der Stappen und Lambeaux ausbildete. 1888 erhielt er den Rompreis; nachdem er vorgeschriebenermaßen Italien besucht hatte, bereiste er Frankreich, England und Deutschland. Seit 1892 lebt er in Brüssel Mit Lambeaux teilt er die Vorliebe für das frisch pulsierende Leben, für die Kunst, welche die Natur wiedergibt, wie sie ist, mit aller Treue und Herbigkeit, ohne zu verschönern, zu versüßlichen und zu verallgemeinern! Sein hervorragendstes und bezeichnendstes Werk ist „Die Sühne“, die Gruppe der beiden Brüder, die nach einer altflandrischen Chronik ihren Vater ermordet haben und zur Buße, mit einer eisernen Kette aneinandergeschmiedet, nach fernen Ländern zu den Gräbern der Heiligen wandern müssen, um so ihr ruchloses Verbrechen zu büßen (Museum zu Gent). Der Künstler hat sie dargestellt, wie sie als hochbetagte Greise tief erschöpft von der furchtbaren Mühsal, abgezehrt und ausgemergelt, stumpf und willenlos, mit wankenden Knien sich dahinschleppend, von ihrer Bußfahrt heimkehren: ein tief ergreifendes Werk voll eindringlicher Wahrheit und tiefer Empfindung. Dieser Ernst und diese Innerlichkeit eignet allen Werken Lagaes, z. B. der Büßenden, der Büste des flämischen Dichters Guido Gezelle in Courtrai, der nicht minder ausgezeichneten Büstengruppe Vater und Mutter, dem Standbilde des Universitätsprofessors Van Beneden in Eccloo, dem Greisenkopfe im Museum zu Antwerpen usw. Nennen wir endlich noch von seinen Werken „Die vier Lebensalter“ im Botanischen Garten zu Brüssel und „Belgien nimmt 1870 die französische Armee auf“ (Denkmal im Park zu Charleroi). Den Werken Lagaes geht das Hinreißende und Aufregende ab, das von Lambeaux' Schöpfungen ausgeht, aber ihr Ernst, ihre Größe und ihr starkes Empfinden ergreift uns tief und nachhaltig.

Der belgische Kunsthistoriker Destrée unterscheidet endlich neben der klassischen und der flämischen eine dritte

J. LAMBEAUX

DIE MENSCHLICHEN LEIDENSCHAFTEN

Gruppe von belgischen Plastikern, die wallonische. Er weist darauf hin, daß im Mittelalter und in der Renaissance die belgische Plastik in den wallonischen Provinzen ihren Ursprung und ihre erste Entwicklung nahm und daß diese glänzende wallonische Kunst gegen Ende des 16. Jahrhunderts einen individuellen Stil entwickelte. Von neuem sei sie aufgelebt in ACHILLE CHAINAYE, JEAN MARIE GASPAR und VICTOR ROUSSEAU. Von den Klassikern, mit denen sie mancherlei Berührungspunkte gehabt haben, unterscheiden sie sich durch einen ausgesprochenen Zug jugendlicher Frische und die vollständige Freiheit von akademischer Ueberlieferung. Eine herbe Anmut und Formenreinheit rechtfertigt es, wenn man sie mit den Vorläufern Michelangelos, den Mino, Desiderio, Donatello, Ghiberti usw. in Parallele setzt. Von ACHILLE CHAINAYE, der die Bildhauerei zugunsten der Schriftstellerei wieder aufgegeben hat, werden besonders gerühmt eine Gruppe von Jünglingen, genannt „Der Strand des Friedens", „Die fruchtbare Erde", „Typha" und „Die Blume des Schilfs", Werke, deren Namen schon hindeuten auf die an Puvis de Chavanne erinnernde träumerische Schönheit und beschauliche Ruhe, die ihnen das Gepräge gibt.

Die Hauptwerke von JEAN MARIE GASPAR (geb. 1854 zu Arlon) sind: die „Entführung", eine Gruppe von zwei nackten Reitern, die auf wild losstürmenden Rossen gewaltig um ein Weib kämpfen (sie machte 1889 in Paris den bis dahin ganz unbekannten jungen Künstler allgemein bekannt und brachte ihm von dem internationalen Preisgericht eine Medaille ein), ein junges Mädchen auf einem Felsen, ein Indianer zu Pferd, eine Tigerin, ein Löwe, ein Panther (im Botanischen Garten zu Brüssel), ganz besonders aber die Gruppe der beiden jungen Mädchen (Adulescentes). Zwei Mädchen, kaum dem Kindesalter entwachsen, küssen einander in jugendlicher Zärtlichkeit. Eine unsagbare Reinheit liegt in diesem Kuß. Die keusche vornehme Auffassung und die karge Anmut der jugendlichen Körper geben der innig empfundenen Gruppe einen ganz eigenen herben Reiz.

C. MEUNIER KINDERKOPF

VICTOR ROUSSEAU, der 1861 in Felny in der Provinz Hennegau geboren wurde, ist an der Kunstakademie zu Brüssel Professor für dekorative Plastik. Sowohl sein ganzer Bildungsgang, wie seine Neigung und Begabung haben ihm gerade diesem Zweig der Kunst zugeführt. Erst nachdem er die plastische Behandlung des Steins wie des Gipses von Grund auf erlernt und mit der Architektur sich eingehend vertraut gemacht hatte, ging er zur Kunstakademie über, um hier seine künstlerischen Studien zu vollenden. Nachdem er dann noch vier Jahre in Frankreich, Italien und England gereist hatte, ließ er sich 1894 in Brüssel nieder. Seitdem hat er zahlreiche Werke, vor allem der dekorativen Kunst, geschaffen und damit große Erfolge errungen. Wir nennen namentlich das Denkmal der dankbaren Künstler für den ehemaligen Brüsseler Bürgermeister Buls in Brüssel, die jungfräuliche Liebe, die Muse, Orpheus, das Liebeslied (sämtlich Flachreliefs), Demeter (Symbol der fruchtbaren Erde) im Museum zu Brüssel, den Leser (im Museum zu Glasgow), Vor dem Leben (im Museum zu Kopenhagen), die Illusion und und ihre Schwestern, den Wind und das Spiel (an der Schauseite des erneuerten Bäckerhauses in Brüssel). Rousseau beherrscht das Tech-

nische seiner Kunst nach allen Richtungen in höchstem Maße; nichts ist ihm da unbekannt und unerreichbar. Mit dieser Geschicklichkeit vereint er eine reiche Erfindungsgabe und ebensoviel starkes plastisches Gefühl wie die Kraft, dadurch starke Empfindungen kraftvoll und überzeugend auszudrücken.

Ein Wallone, von Geburt wenigstens, war auch LEON MIGNON, der 1847 in Lüttich geboren wurde und 1898 in der Brüsseler Vorstadt Schaerbeck starb. Er modellierte ausschließlich Tiergruppen; die berühmteste: „Der Stierbezähmer“ — ob ihres Naturalismus von kunstunempfindlichen Moralisten viel angefeindet — schmückt einen öffentlichen Platz in Lüttich; das berühmte Werk ist durch Nachbildungen in ganz Belgien wohlbekannt. Andere Werke ähnlicher Art sind die Gruppen: der Ackerbau, der Pferdebändiger, der Bootschlepper. Ein zweiseitiges Flachrelief, die Arbeiten des Herkules darstellend, schmückt die Marmortreppe des kgl. Museums zu Brüssel.

* * *

Erwähnt werden soll hier auch noch der zur älteren Generation gehörige GUILLAUME DE GROOT (geb. 1839 zu Brüssel). Bezeichnend für ihn ist seine bronzene Figur der Industrie im Bahnhof zu Tournai (1881). Im Vergleich zu Meuniers späteren Werken ähnlicher Art will uns dieser Arbeiter etwas theatralisch erscheinen. Bedeutendes hat de Groot dann bei der Verschönerung vieler Gebäude in Belgien geleistet. Nennen wir wenigstens den anmutigen Genius der Kunst auf der Spitze eines Türmchens am Palast der schönen Künste in Brüssel und die acht Standbilder in vergoldeter Bronze auf den Giebeln des kgl. Palastes in Brüssel. Auch zahlreiche sorgfältig ausgeführte Büsten von individueller Prägung haben zu de Groots Ruhm beigetragen.

Wir schließen hieran noch einige andere Künstler. Die Einteilung der belgischen Bildhauer in Klassiker, Vlämen und Wallonen ist eben nur ein Hilfsmittel, das nicht völlig Stich hält. Wenn wir auch das Vlämentum ganz ausgeprägt vorfinden, so ist es mit dem Wallonentum schon mißlicher, es verschwindet mehr vor dem kosmopolitischen Zug, der von den bequemeren Verkehrsmöglichkeiten begünstigt, vielfach durch die Kunst unserer Zeit geht. Andererseits engt auch das Streben nach Herausarbeitung der Individualität den Untergrund nationaler Eigenschaften ein, auf dem wir die Kunst sonst gern erwachsen sehen. Je stärker eine Individualität entwickelt ist und je weiter sie sich von den allgemeinen Bahnen entfernt, um so schwerer wird sie freilich allgemeine Anerkennung finden. Dies gilt z. B. von Khnopff und Minne.

FERNAND KHNOPFF wurde 1858 in Grembergen geboren und studierte zunächst Rechtswissenschaften an der Universität Brüssel, wandte sich aber dann der Kunst zu. Als Maler ist er bekannt genug, aber auch als



C. MEUNIER DER SÄEMANN

Bildhauer hat er sich wiederholt betätigt; so schuf er verschiedene Masken in Elfenbein, Marmor und Gips, eine Sibylle, die Büste einer jungen Engländerin (mit abgeschnittener Stirn) u. a.

GEORGE MINNE, 1867 zu Gent geboren, hat nur ein Jahr lang die Kunstakademie zu Brüssel als Schüler Van der Stappens in der Klasse für Modellieren nach der Natur besucht, dann aber sich in dem kleinen flämischen Ort Laethem St. Martin zurückgezogen, wo er seinen sonderbaren künstlerischen Träumen nachhängt. Sein Hauptwerk ist das Denkmal für den Dichter Georg Rodenbach in Gent. Sonstige Schöpfungen von ihm sind: die Qual, Kind, ein Entwurf zu einem Brunnen, Frau im Bade, Auferstehung. Minnes Formenideal ist altertümelnd primitiv; seine Gestalten mit den langen, mageren Gliedmaßen mögen an die unentwickelte gotische Kunst erinnern, uns erscheinen sie gänzlich manieriert.

Ganz anderer Art ist der letzte von diesen alleinstehenden Künstlern, CONSTANTIN MEUNIER, den wir im vorigen Jahre von Schmerz erfüllt zu Grabe getragen haben. Sein Leben und sein Werk ist wiederholt in diesem Blatte gewürdigt worden. Aber erneut dürfen wir hier hervorheben, daß kein anderer unter den zeitgenössischen Künstlern das, was unsere Zeit am kräftigsten bewegt, stärker und bedeutsamer zu künstlerischen Gebilden verdichtet hat, als eben Constantin Meunier. Er hat uns zuerst das hohe Lied von der Arbeit gesungen, er zuerst zeigte uns künstlerisch den Adel, die Größe, die in der menschlichen Arbeit, in der Massenarbeit liegt. So oft es auch geleugnet wird, es ist kein Zweifel, daß auch das Gegenständliche in der Kunst von großer Bedeutung ist. Man denke an die Götterwelt der alten Griechen, an die Franziskuslegende, an die Totentänze, an die Madonna und den heiligen Sebastian, an die Schützen- und Doelenstücke, an das höfische Schäferbild — immer steht eine bestimmte Zeit vor unseren Augen, für die einer dieser Stoffe ausschließlich bezeichnend ist, der die Kunst nachhaltig beeinflußt hat. Auch die Kunst Constantin Meuniers ist schwerlich in einer anderen Zeit denkbar als in der unserigen. Den großen Geistern bleibt es vorbehalten, die treibenden Gedanken und Kräfte einer Zeit aufzunehmen und künstlerisch zu gestalten. Niemals in den drei Jahrtausenden künstlerischen Schaffens, die wir kennen, ist der Arbeiter der Gegenstand ernster künstlerischer Darstellung gewesen, geschweige denn etwa einer verherrlichenden Darstellung. Niemals freilich auch hat die Arbeit so im Mittelpunkt der sozialen Bewegung gestanden, wie heute. So kam der Kunst Meuniers die Teilnahme zugute, die wir an und für sich dem Stoff seines Schaffens, der Arbeit und dem Arbeiter zuwenden. Das Stoffliche allein aber vermag Kunstwerken nicht dauernden Wert zu verleihen, der Reiz des Stofflichen verschwindet oft schon nach kurzer Zeit. Meunier aber lieh dem neuen Stoff in plastischer Sprache Wahrheit, Innerlichkeit, Größe, Monumentalität, Stil. Sehen wir als Beispiel den Hammermeister. Welch köstlicher Rhythmus bewegt diese Gestalt! Wie wahr und selbstverständlich steht er da, in sicherer Ruhe des Augenblicks gewärtig, da die Arbeit wieder beginnt! Keine Spur von Pose und theatralischem Wesen, nur die Monumentalität und stille Größe, die wir an so vielen Werken der altgriechischen Kunst bewundern. Aus dem Manne spricht trotz der plumpen Arbeitstracht etwas von der Würde der Menschheit und dem Kraftempfinden des Mannes, der gewohnt



GEORGE MINNE BASRELIEF



CONSTANTIN MEUNIER
DER VERLORENE SOHN

ist, bei seinem Tun erfolgreich die volle Kraft einzusetzen, ohne daß ihn die Aufgabe überwältigt. Es gibt eine Sorte von Menschen, die nichts von erhabener Weltanschauung wissen, die im Arbeiter nur den Stumpfsinn, das Herabgedrückte, das Elend, die Gewöhnlichkeit usw. sehen und nur dies dargestellt sehen wollen, für diese ist natürlich die Kunst Meuniers nicht berechnet.

Wollen wir sehen, wie stark und fest Meunier im Boden des Naturstudiums wurzelte, so brauchen wir nur seinen „Industriearbeiter" mit dem „Säemann" zu vergleichen. Wie er dort die emporgereckte, hier die vorgebeugte Wuchsform in strenger Einheitlichkeit in allen Körperteilen durchbildet, wie er z. B. bei dem Landmann die steil abfallende Nackenschulterlinie, den breiten Rücken, die flache Brust, die Verschiebung der Körperachse, der Schulter- und der Brustspitze usw. naturgetreu bildet, das ist das Entzücken jedes Kenners des menschlichen Körpers. Aber das sind nur die selbstverständlichen Voraussetzungen von Meuniers Kunst. Denn Meuniers Kunst war im übrigen nichts weniger als ein Naturalismus, der seine Stärke in peinlicher Nachbildung aller Einzelheiten suchte. Er schuf im großen Stil, das Unwesentliche unterdrückte er, der Gehalt war ihm die Hauptsache. Ja, er verfuhr in der Durchbildung — namentlich der Gewandung — einigermaßen impressionistisch, so daß man an Rodins Weise gemahnt wird. Eine geniale Einzelheit seiner Kunst besteht noch darin, daß es Meunier meisterhaft verstand, in seinen Reliefs durch die Formenbehandlung das stimmunggebende Licht dem Beschauer vorzutäuschen. Auf



FERNAND KHNOPFF SIBYLLE

dem Relief der „Ernte" stehen die Männer sonnig beleuchtet wie im freien Licht, auf dem Relief der „Industrie" sehen sie aus wie vom flackernden Licht des Schmelzofens beleuchtet. Diese erstaunliche Wirkung ist ohne jedes künstliche Hilfsmittel nur durch sachgemäße Formgebung erreicht. Auf dem Ernte-Relief fällt das Licht auf grosse, mithin glänzende Flächen, auf dem Relief der Industrie herrscht eine reiche Mannigfaltigkeit von Bewegungen und verschiedenartig gerichteten Körperteilenund Gegenständen, man sieht viel mehr Wechsel von Licht und Schatten, hinzu kommt die geflammte Behandlung des Hintergrundes. Kein Bildhauer vor Meunier hat unseres Wissens etwas ähnliches im Relief versucht.

Welcher Kraft und Tiefe der Charakteristik Meunier fähig war, davon zeugen ziemlich alle seine plastischen Werke, für die Innerlichkeit der Empfindung sprechen vor allem „die Mutter an der Leiche des Sohnes" (das Grubengas), „der Gekreuzigte" und „der Verlorene Sohn", welch hohes Schönheitsgefühl in ihm lebte, bezeugen der stehende Bergmann im Relief der Industrie, der Pferdehalter im Hafen- und der Lichtabblender im Ernterelief. Möge das belgische Ministerium der schönen Künste endlich die Ehrenpflicht erfüllen, Meuniers Meisterwerk, sein Denkmal der Arbeit in echtem Material würdig und groß aufzustellen. Es tut diese Verpflichtung um so mehr als es das Angebot des Dürerbundes dies in Deutschland zu tun zurückgewiesen hat.

Die belgische Plastik der letzten zwanzig bis dreißig Jahre ergibt im ganzen ein glänzendes Bild erfolgreichen künstlerischen Schaffens.

Wir haben den Eindruck, daß sie einen Höhepunkt in der belgischen Kunstgeschichte bedeutet. Sicherlich darf man dem belgischen Staate und den Städten nicht das Zeugnis versagen, daß sie diesem reichen und bedeutsamen künstlerischen Schaffen fördernd zur Seite gestanden haben. Ob aber diese Blüte belgischer Plastik weiterhin anhalten wird, ob die nunmehr neu gewonnene Tradition auch in der Schar der jüngeren Künstler die großen Individualitäten finden wird, die das gewonnene Können zu weiteren großen Leistungen ausprägen werden, das muß erst die Zeit lehren.

APHORISMEN

Die meisten Dummheiten in dei Welt hört vielleicht ein Museumsbild. Goncourt.

*

Was der Autor will, das soll zunächst sein Werk und dann erst der Kritiker sagen. Otto Weiss

AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DÜSSELDORFER PRIVATBESITZ IN DÜSSELDORF

Die *städtische Kunsthalle* beging in diesem Jahre die Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens. Sie hat diese Gelegenheit beim Schopfe gefaßt und die Ausstellungen, die die stille Zeit bis zur Wintersaison ausfüllen sollen, ›Jubiläumsausstellungen‹ genannt. Als erste von diesen trat die Pfingstausstellung des ›Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen‹ an, die nicht nur finanziell gut abschloß, sondern auch erfreulich gute künstlerische Resultate, namentlich bei den jüngeren Künstlern, zeitigte. Ihr hat man dann für die Monate August und September eine ›*Ausstellung von Kunstwerken aus Düsseldorfer Privatbesitz*‹ folgen lassen und als dritte ›Jubiläumsausstellung‹ soll sich eine vom ›Verein Düsseldorfer Künstler‹ anschließen.

Aus dem Rahmen der alljährlich üblichen Darbietungen fällt nur die zweite Veranstaltung heraus, bei der es sich nach dem Vorworte des Katalogs nicht lediglich um Schöpfungen, die von Düsseldorfer Künstlern herrühren, handeln soll, sondern um die vielen in Düsseldorf in Privatbesitz vorhandenen Kunstwerke überhaupt. Es soll ›den Kunstfreunden von nah und fern gezeigt werden, mit welch feinsinnigem Kunstgefühl in Düsseldorf gesammelt worden ist‹.

Dieses ›feinsinnige Kunstgefühl‹ konzentriert sich zwar diesmal laut Katalog auf wenige bekannte und potente Namen, aber da ausdrücklich gesagt wird, daß mit Rücksicht auf die zur Verfügung stehenden Räume nur ein Teil des in Aussicht genommenen Materials untergebracht werden konnte, lassen sich aus dem Umstande, daß die Kunstwerke einem kleinen Kreise von Kunstfreunden entliehen worden sind, lehrreiche Schlüsse auf den Düsseldorfer Kunstbestand im allgemeinen ziehen. Es scheint, daß sich eine große Anzahl von Werken der älteren Düsseldorfer Schule, und nicht die schlechtesten, in den Düsseldorfer Familien behauptet hat, die in Ergänzung mit den Erwerbungen aus neuerer und neuester Zeit vorzüglich geeignet wäre, eine lückenlose Entwicklung der ganzen Düsseldorfer Kunst zu geben und damit einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst zu liefern, der manche Ueberraschung zutage fördern



GEORGE MINNE ARBEITER



ISIDOR DE RUDDER PAX

würde. Um so verwunderlicher muß es erscheinen, daß sich die verflossene Deutsche Jahrhundertausstellung diesen Umstand nicht zunutze gemacht hat. Die Düsseldorfer Kunst würde dann auf ihr eine würdigere Repräsentation gefunden haben, wie es tatsächlich der Fall war. Nicht mit Unrecht läßt sich deshalb wohl vermuten, daß mit der vorliegenden Ausstellung, wenn ihr auch keinerlei rückschauende Absichten zugrunde gelegt worden sind, nebenbei ein wenig gegen die Zurücksetzung in Berlin protestiert werden solle. Es wäre aber bei der bedeutsamen Stellung der westdeutschen Kunst im vergangenen Jahrhundert zu wünschen, daß dieser Protest über kurz oder lang einmal etwas eindringlicher zum Ausdruck gebracht würde, etwa durch eine große retrospektive Ausstellung, auf der die Düsseldorfer Kunst in ihren besten Schöpfungen von den Tagen Johann Wilhelms an bis auf unsere Zeit vorgeführt und damit ihre Bedeutung ein für allemal festgelegt würde. —

Dem Düsseldorfer Lokalpatriotismus wird das Vorwiegen der heimischen Kunst in den Sammlungen zuzuschreiben sein: die Hälfte der ausgestellten Werke rührt von Düsseldorfer Künstlern her. Daneben finden wir aber in guter Auswahl neuere Erwerbungen auswärtiger und ausländischer Kunstwerke, die zum größten Teile auf die Anregungen der großen nationalen und internationalen Ausstellungen von 1902 und 1904 zurückzuführen sind. Ein Viertel der Bilder hat auswärtige, ein Viertel ausländische Künstler zu Verfassern.

Einige Düsseldorfer sind mit größeren oder kleineren Kollektionen bedacht worden, wie die beiden ACHENBACHS, GREGOR VON BOCHMANN D. ÄLT., RICHARD BURNIER, EDUARD VON GEBHARDT, HEINRICH HERMANNS, CHR. KRÖNER, LUDWIG MUNTHE, HEINR. SCHREUER, BENJAMIN VAUTIER und ebenso der am Rhein außerordentlich geschätzte Münchener HEINR. ZÜGEL.

Von ANDR. ACHENBACH sieht man prächtige Skizzen und Bilder aus den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren, die in interessanter Weise zeigen, wie er von einem verhältnismäßig sehr farbigen Kolorit zu der ausgeglichenen altmeisterlichen Tönung seiner späteren Bilder überging. Nicht so übersichtlich ist diese Entwicklung bei OSWALD ACHENBACH gezeigt, von dem nur Werke aus dem Ende der siebziger Jahre und spätere ausgestellt sind. Er geht den umgekehrten Weg wie sein Bruder und kommt von einer gedämpften gesättigten Farbengebung zu der bekannten spritzigen, effektvollen Feuerwerksmalerei der letzten Zeit. — Eine künstlerische Rettung bedeutet die Ausstellung geradezu für den Tiermaler RICH. BURNIER, der wie die meisten Künstler, die ihrer Zeit vorauseilen, im Leben nicht allzuviel Rosen gepflückt hat. Die Deutsche Jahrhundertausstellung wußte von ihm nur sage und schreibe ein einziges Bild aus Elberfelder Privatbesitz aufzutreiben; hier sieht man deren 22, fast alle größere Werke, die in ihrer wuchtigen Darstellung, ihrem tiefen, leuchtenden Kolorit ihren Platz behaupten würden, wenn man sie heute in die modernste Ausstellung bringen würde. — EDUARD VON GEBHARDT ist wohl etwas zu reichlich bedacht worden, doch ist dieses Allzuviel an Studienköpfen damit zu erklären, daß sie fast alle dem Besitze eines einzigen Sammlers entstammen. Es vergißt sich gar zu leicht, daß diese aufs tiefste bewegten, bis aufs äußerste angespannten Charakterköpfe nicht für den Salon gemalt sind, daß sie, wie die Staffeleibilder seiner letzten Jahre überhaupt, Vorarbeiten zu großen Wandmalereien sind. Was uns von den gedämpften Hochwänden der Düsseldorfer Friedenskirche ans Herz greift und erschüttert, verwirrt und betäubt in der Nähe gesehen und so wäre man Gebhardt mehr gerecht geworden, wenn man es bei der Ausstellung der wundervollen »Jünger in Emmaus«, der »Heilung des Gichtbrüchigen« und der prächtigen älteren Porträts gelassen hätte. — HEINRICH HERMANNS, der vielseitige Landschafter und Architekturmaler, ist ausschließlich mit seinen bekannten Kircheninterieurs aus aller Herren Länder vertreten; nur ein vielfarbiger »Wassertümpel« zeigt ihn von der Seite des fein beobachtenden Landschafters. — Von CHR. KRÖNER, der mit dem Vater der neueren Düsseldorfer Landschafterschule EUGEN DÜCKER das Geschick teilte, daß man ihn in die Jahrhundertausstellung mit einem Bilde aufgenommen hatte, werden mehrere schöne Waldinterieurs gezeigt, in denen sich die herrlichsten Spaziergänge unternehmen lassen. — LUDWIG MUNTHE, der immerhin von gewissem Einflusse auf die Landschaftsmalerei gewesen ist, war in Berlin garnicht vertreten; hier



CONSTANTIN MEUNIER — DIE MINE

lernt man ihn in seinen besseren Bildern als den feinfühligen Schilderer dunstiger Stimmungsbilder wirklich schätzen. — WILH. SCHREUER zeigt sich in größerer Kollektion als talentvoller Techniker, dem die Natur ein scharfes Auge und ein vorzügliches Gedächtnis mitgegeben hat. In der ihm eigenen Technik gelingen ihm die köstlichsten Einfälle, wie denn sein Talent mehr nach der Illustration wie nach der Malerei neigt. — Bei BENJAMIN VAUTIER ist die Wahl merkwürdigerweise keine allzu gute gewesen. Wer seine »Schachspieler« im Gedächtnis hat, wird von dem Gebotenen nicht voll befriedigt. — Außerordentlich interessant ist der Vergleich der frühen und späten Arbeiten ZÜGEL's, der an sehr fein gestimmten, ungemein fleißig durchgeführten, anderseits an Exemplaren in der wuchtigen, breiten Art seines heutigen Vortrags ermöglicht wird.

Von Düsseldorfer Landschaftern haben einzelne, wie CARL HILGERS, SEIBELS und DÜCKER eine weit bessere Vertretung gefunden wie in Berlin; neben den älteren erfreuen sich aber auch die jüngeren Landschafter wie HAMBÜCHEN, KAMPF, LIESEGANG, MACCO, WENDLING, CLARENBACH u. a., die produktiv die Führung zu haben scheinen, grosser Beliebtheit bei den Bilderkäufern. Landschafter, die das Leben und Treiben von Mensch und Tier in Feld und Wald in den Bereich ihrer Kunst zu ziehen wissen, wie beispielsweise BERGMANN, HENKE, LINS und MÜHLIG, stehen ihnen an Wertschätzung allerdings nicht nach, nicht minder die Marinemaler wie BECKER und DIRCKS. —

Nominell sind die Figurenmaler den Landschaftern zwar überlegen, doch haben sich die Düsseldorfer Bürger von ihren Porträts nicht trennen können. Außer der Künstlerfamilie SOHN, die gute alte und neue Bildnisse hergeliehen hat, ist nur WALTER PETERSEN, aber leider nur mit einem kleinen Pastell als Bildnismaler vertreten. Schaltet man noch die übrigens recht geschmackvollen Interieurs von HUTHSTEINER und VOLKHART, die sich ohne Staffage beholfen haben, aus, so bleiben an erster Stelle noch die hervorstechenden Werke von PETER JANSSEN und CLAUS MEYER zu nennen. Ersterer ist mit einem dekorativen »Brautzug« und einem humorvollen Nymphenstück vertreten, von letzterem sieht man einige seiner köstlichen, beschaulichen Mönchsbilder. GERHARD JANSSEN, der z. Z. in Köln verdiente Triumphe feiert, glänzt auch hier mit einigen kleineren Stücken, PETER PHILIPPIS Art wird durch die biederen, kannegießernden Politiker »im Winkelstübchen« ausgezeichnet illustriert. HERMANN EMIL POHLE führt nur eine, allerdings sehr dekorative Landschaft vor. THEODOR ROCHOLL hat sich vor kurzem mit einem glänzenden Rechenschaftsbericht über sein bisheriges Wirken von den Düsseldorfern verabschiedet, man konnte es sich deshalb diesmal mit einem einzigen seiner größeren Werke genügen lassen.

Von auswärtigen Malern sind viele gediegene Arbeiten nach Düsseldorf gekommen, die dem Kunstverständnisse der Sammler alle Ehre machen. Eine kleine Auswahl wird unter anderem von BRÜTT, CROLA, DEFREGGER, FABER DU FAUR, HARBURGER, HEICHERT, JERNBERG, ARTHUR KAMPF, KÄMPFER, KAPPSTEIN, SCHENNIS und VOLTZ vorgeführt. Auch große Namen sind vertreten: LENBACH mit zwei ausgezeichneten Bismarck-Porträts, FR. AUG. KAULBACH mit einem hinreißend schönen Frauenkopfe, KNAUS mit einem kecken Dorfprinzen und einem drolligen Tanz von Putten und Faunen, MENZEL mit dem Chorgestühl aus dem Dome zu Mainz und einer unglaublich sorgfältigen, farbigen Fußstudie



JACQUES DE LALAING — DENKMAL DES KONGOFORSCHERS COQUILHAT

und schließlich L. RICHTER mit einem märchenhaften Waldidyll.

Von den Ausländern hat das Glanzstück der Ausstellung SEGANTINI mit einem prachtvollen Tierstück geliefert, gegen dessen helle Töne TROYONS ›Kühe‹ fast schwarz erscheinen. Von dem in London lebenden Kölner AUG. NEVEN DU MONT ist ein schönes, goldig gehaltenes Bild ›Der Pierrot‹ zu sehen, wohl eines der besten seiner Werke. Von verstorbenen ausländischen Künstlern fallen MUNKACZY, CALAME, CHAVANNES, A. MAUVE und CHARLES SCHUCH ins Auge; außerdem sind noch sehr ansprechende Arbeiten von Engländern, Franzosen und Holländern zusehen. ....d



JEAN GASPAR MÄDCHENGRUPPE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. *Ed. Schultes Kunstsalon* kommt den Besuchern mit seiner Oktober-Ausstellung zur Abwechslung einmal spanisch. Er führt den Besitz Ignacio Zuloagas an alten spanischen Meistern vor, der sehr charakteristische Stücke des verschnörkelten, bei den Sammlern augenblicklich besonders geschätzten GRECO, einen Velasquezhaften MIRANDA und anderes enthält, dessen Schwerpunkt indessen zweifellos einige Bilder Goyas bilden. Das wertvollste davon ist das ›Porträt des Generals Palafox‹ in dunkelblauer Uniform mit rotem silbergestickten Gürtel vor Grau. Eine ebenso lebendige wie vornehme malerische Leistung. Es gehört, wie das etwas glatte Bildnis des Pfarrers von Chinchon anscheinend der mittleren Zeit des Künstlers an, während ein paar skizzenhafte Bildchen den reifen Meister zeigen. Ganz köstlich unter diesen ist im farbigen Ausdruck ein bluttriefendes Feldlazarett. Das moderne Spanien repräsentieren mit größeren Kollektionen von Bildern CLAUDIO CASTELUCHO und JOSÉ MESQUITA. Ohne Zweifel ist Castelucho der bessere Maler. Seine frühen Bilder, von Whistler inspiriert, zeigen mit ihren Stimmungen auf Graugrün und Braungrau — das Bildnis einer Dame, die über Gelesenes nachdenkt, das Porträt eines Mönchs, eine Tänzerinnengruppe und eine Landschaft ›Heuschober‹ — ein feines Gefühl für die Reize des Tons. In anderen Werken spürt man die Wirkung Zuloagas, und in den besten erkennt man den Einfluß, den der blendende Kolorismus Angladas auf den jüngeren Künstler ausgeübt. Die Tänzerin in Grün, die auf dem Bilde ›El Tango‹ von einer Lampe hell beleuchtet sich mit einer Genossin produziert, ist wohl das stärkste an Farbe, was man in dieser Art gesehen hat, und übertrifft ähnliche Arbeiten Angladas sehr bedeutend nach der Seite der Zeichnung. Die Entwicklung des Künstlers schließt mit glänzend heruntergemalten Porträts in greller Tagesbeleuchtung, die unschwer Sargent als Führer auf dem Wege zur Virtuosität erkennen lassen. Das eine, ›die Fee‹ benannte, stellt eine sitzende Dame in Weiß dar, deren smaragdgrünen langen Mantel zwei nackte Putten tragen. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Auf dem zweiten sitzt eine muntere junge Schönheit, ›Miß M. C.‹ auf einem roten Sessel vor einem buntgestickten orientalischen Vorhang oder Teppich, so hell beleuchtet, daß man geblendet wird. Die Besorgnis, daß dieser keine Schwierigkeiten kennende Maler als bloßer Virtuose endet, ist leider nur zu begründet. MESQUITA ist eines jener Dutzendtalente, an denen Spanien so reichen Ueberfluß hat. In dem Gruppenbildnis ›Meine Freunde‹ spürt man Zuloaga. Der ›Ball in Spanien‹ mit den blinden Gitarrespielern im Vordergrunde und seinem rosafarbenen Grundton bietet viel mehr Lust an Sensation als gute Kunst. Am erträglichsten wirken noch ein paar Landschaften, in denen der Charakter der spanischen Natur glücklich getroffen erscheint. In einem eigenen Saal werden Bilder, Studien und Skizzen des durch die Jahrhundert-Ausstellung als deutscher Kolorist wieder zur Beachtung gelangten FRIEDRICH KARL HAUSMANN vorgeführt. Es befindet sich darunter ein Hauptwerk, die ›Zigeunerin auf der Heide‹. Emil Schaeffer hat über den Meister eine vortreffliche Studie (bei Julius Bard, Berlin) erscheinen lassen, in der die hier ausgestellten Sachen ausführlich gewürdigt werden. Ein *Klub Berliner Landschafter*, dem HANS HARTIG, HANS KLOHSS, ERNST KOLBE, ALFRED LIEDTKE, LEONHARD SANDROCK und KARL WENDEL angehören, bietet in seiner Ausstellung Dinge, von denen man nicht sagen kann, daß sie nichts taugen, aber die doch dem Besucher höchst gleichgültig bleiben. Durchschnitts-Empfindungen vor der Natur und kompromißliche Malerei — das ist der einzige bestimmte Eindruck, den man von diesen jungen Leuten empfängt und mitnimmt. Auch JAKOB NUSSBAUM ist,



JULES LAGAE HOV ENDE TROV

wie seine Kollektion von Bildern mit meist Frankfurter Motiven bezeugt, nicht weitergekommen. Er bleibt bei einem impressionistischen Schema und läßt einen bedauerlichen Mangel an Gefühl für die Nuance erkennen. Von den Bildern des Wieners Paul Joanowitsch und des jetzt in Rom schaffenden Paul Bürck läßt sich nur sagen, daß die einen sehr konventionell und geschickt, die anderen nur akademisch im Sinne von korrekt sind.

Der *Verein Berliner Künstler* hat den 75. Geburtstag von Reinhold Begas benutzt, um dem Meister durch eine Ausstellung seiner Werke in dem großen Saal der verlassenen Musikhochschule eine Ehrung zu bereiten. Es ist daraus so etwas wie eine Rechtfertigung für den in letzter Zeit so oft getadelten Künstler geworden, und man darf sagen eine ebenso wohlverdiente wie gelungene. Man erhält hier durchaus den Eindruck, daß Begas einmal die Rolle des Befreiers gespielt hat, daß er in seiner Kunst etwa das war, was Böcklin für die deutsche Malerei gewesen ist. Gegen die Schöpfungen der klassizistischen Kunst müssen seine ›vom Pan getröstete Psyche‹, seine ›Venus, die dem von einer Biene gestochenen Amor gut zuspricht‹, der ›Pan mit dem flötenspielenden Knaben› u. a. wie Offenbarungen gewirkt haben. Und wenn der Künstler später in seinem ›Raub der Sabinerin‹, in der köstlichen Figur der ›Badenden‹ seiner Neigung zum Barock nachgab, waren seine Schöpfungen doch nichts weniger als Anlehnungen. Es ist in diesen Sachen nicht nur poetische Empfindung, sondern auch das sicherste Gefühl für den plastischen Ausdruck. Und was für ein glänzender und zugleich tiefgründiger Porträtist ist Begas gewesen! Seine Büsten Bismarcks und Moltkes, seine Halbfigur Menzels sind den Besuchern der Nationalgalerie bekannt; aber was für wunderbare Frauenbildnisse hat Begas noch daneben geschaffen! Außer diesen Arbeiten enthält die Ausstellung verschiedene unbekanntere dekorative Schöpfungen des Meisters, darunter als Hauptstücke den ›Elektrischen Funken‹ und die Gruppe ›Kain und Abel‹, sowie das Grabdenkmal für den jungen Strousberg. Einige gemalte Porträts von des Meisters Hand bekunden, daß er auch nach dieser Richtung eine nicht gewöhnliche Begabung besessen, die durch den Verkehr mit Lenbach beeinflußt erscheint und hier und da dieses Vorbild sogar erreicht. Es wird sich vielleicht später einmal Gelegenheit bieten, der künstlerischen Persönlichkeit und den Leistungen des vielumstrittenen Berliner Bildhauers in eingehenderer Weise gerecht zu werden.

Hans Rosenhagen

KASSEL. Im Kunstverein fällt zunächst das ganz und gar individuell aufgefaßte Porträt des Dichters Wilhelm Raabe, gemalt von Ludwig Probst (Braunschweig) auf. Das Forschende, Beobachtende des Schriftstellers in dem Ausdruck der Augen ist hier vortrefflich wiedergegeben. Die durchaus impressionistisch behandelte Freilichtmalerei, weiblicher Akt von Peter Bayer (Karlsruhe), zeichnet sich besonders durch den gut modellierten Oberkörper aus. Ein reifes, abgeklärtes Talent spricht aus den Pastell- und Tuschzeichnungen von Auguste Bock (Hannover). Vortrefflich sind die Typen aus dem Volksleben, während die Rötelzeichnung, Profil eines jungen Mädchens, vornehm künstlerisch wirkt. Th. Matthei (Kassel) zeigt uns das schlicht und lebenswahr gemalte Porträt einer älteren Dame in schwarzseidener Bluse, ein wahres Kabinettstückchen ist auch sein ›Stilleben‹. Von F. Fennel (Kassel) sind besonders gelungen einige Landschaften. Die wunderbar weiche Herbststimmung hat Max Merker (Weimar) auf seinem Bild ›Haus am Berge‹ vorzüglich wiedergegeben. Keck und frisch gemalt und entzückend in den Farben sind die Blumenstücke der Damen Marie Bodtker (Bonn) und Ilse Müller-Noak (Berlin).

KÖNIGSBERG. Im *Kunstsalon Teichert* finden wir zur Zeit eine Kollektivausstellung des Landschafters R. Krauskoff. Er zeigt hier eine Reihe ostpreußischer Landschaften, von denen die ältesten noch etwas gewollt im Aufbau und matt in der Farbe sind. Einige neue und neuere Bilder aber, wie das stimmungsvolle ›Dorf in Litauen‹, die herbstlichen ›Eichen‹ und die sehr frisch wirkenden ›Birken am Bach‹ fallen durch die breite sichere Pinselführung und den Wohlklang der Farben sehr angenehm auf. — Eine Anzahl wirklich guter Pastelle vervollständigen die Sammlung. Die ›Segelschiffe im Hafen‹, die feinen ›Regenwolken‹, ein paar ›Pappeln‹ und das stimmungsvoll und groß wirkende Seegestade mit dem einsamen, der Landzunge zusteuernden Vogel und den violetten ›Abendwolken‹ sind die bemerkenswertesten darunter. Fast alle Sachen zeichnen sich durch Kraft und Frische und einen nicht gewöhnlichen Geschmack aus.

BERLIN. Dem kürzlich verstorbenen ungarischen Maler und Karikaturenzeichner Josef Faragó widmet die Kunsthandlung Edm. Meyer eine ziemlich umfangreiche Ausstellung, welche in der Hauptsache die Werke aus der Hinterlassenschaft des Künstlers enthält.

SOFIA. *II. Südslavische Kunstausstellung.* In vier Abteilungen, der serbischen, kroatischen, bulga-

rischen und slovenischen, waren im ganzen etwa 300 Gegenstände ausgestellt.

In der serbischen Abteilung haben wir leider P. JOVANOVITS, den Ikonographen PREDITS, P. VUTSCHETITS und die junge PETROVITS nicht gesehen.

Von den Vielen sei zuerst MURAT erwähnt. Bei ihm ist die Idee, der Gesamteindruck alles (›Frühling‹, ›Daphnis und Kloe‹, ›Auf der Sonne‹). Als Porträtist ist er schwach. VUKANOVITS hat in seinem ›Gebet‹, einem Triptychon, den Kompositionsschwierigkeiten ausweichend, alles der Farbe geopfert. Seine Frau, ebenfalls Malerin, hat nichts Typisches in ihren Bildern (›Wäscherinnen‹), steht aber in der Technik ziemlich hoch. Von den älteren ist KRSTITS, ein ›Stilleben‹ und eine Allegorie auf die serbische Katastrophe am Amsenfelde, und der alte Porträtist TODOROVITS zu sehen. Beide gehören schon der Geschichte an. Der elastische, temperamentvolle Radierer DANILOVAZ könnte auch einer größeren Ausstellung als Zierde dienen (›Auf der Bahnstation‹ u. s. w.). Die Bildhauerei war, nachdem ROKSANDITS nicht ausgestellt hat, nur durch die älteren, UBAVKITS und G. JOVANOVITS, größtenteils historische Porträtgruppen mit nicht über Mittelmäßigkeit sich erhebender Technik, vertreten.

VIDOVITS ist unbedingt der beste kroatische Genre- und Landschaftsmaler. Seine Bilder zeigen nicht nur eine brillante Technik, sondern auch viel Stimmung. Von demselben Fach ist auch der Kolorist KOVATSCHEVITS mit seinen frischen und gesunden Darstellungen des Naturlebens. RATSCHKI hat Geist und Talent, aber wenig Vorbildung. TISCHOW stellt eine nicht ganz gelungene, im schreienden Kolorit gemalte Dorfszene aus. CRNTSITS ist durch einige Marinebilder vertreten. v. STOJADINOVITS gibt mit seiner ›Innocentia‹ ein farbenprächtiges und gedankenvolles Bild. MESCHTROVITS' Fontänegruppe ›An der Quelle des Lebens‹ ist ein Meisterstück eines denkenden Künstlers. Dasselbe ist sein ›Künstler meines Volkes‹. Die ›Philosophie‹ von FRANGESCH ist ein mißlungenes Werk, besser sein ›Athlet‹. VALDEZ ist ein dekorativer, formaler und seelenloser Bildhauer (›Cave Critinum‹ u. a.).

Von VJESCHIN gefällt uns am besten ›Die Jagd‹. Durch ein interessanteres Werk ist der Porträtist MIHAJLOV vertreten, obwohl er noch ein Werdender ist. Der nervöse Impressionist BOŽINOV zeigt geistreiche Charakter-Karikaturen.

Die slovenische Abteilung war die schönste und beste. Die Maler JABOTITS, JAME, GROCHOV, VESELA, STEVNENA sind echte Künstler und haben in die düsteren Räume der fürstlichen Manege einen wahren Frühling von Farbe hineingebracht. M G. NIKOLIN

WIEN. Nach dem langen Sommerschlaf des hiesigen Kunstlebens kommen die ersten Anregungen von der *Galerie Miethke.* In ihren zwei Ausstellungsräumen zeigt sie einen fremdartigen Maler und anderseits ein paar heimatliche Talente. Der Belgier HENRY DE GROUX ist für uns ein neuer Mann, dessen zu Bildern gewordene Vorstellungen nicht von dieser Welt sind, selbst wo eine historische Persönlichkeit im Mittelpunkt steht. Seine Gedankenkunst ist ein weit schweifendes Phantasieren, das die Formen verrückt und die Farben dampfen läßt; bei den jähen Bewegungen der Massen erinnert man sich daran, daß de Groux vor etwa zwei Jahren aus Florenz im Verfolgungswahn floh, nach dem ihm gastlichen Frankreich. Dort und in Brüssel sind seine künstlerischen Vorfahren zu suchen, mit dem leiblichen Vater, dem realistischen Schilderer der Gegenwart, ist de Groux nichts außer dem Namen gemeinsam. Hingegen steht auf dem Boden in jeder Beziehung moderner Anschauungen die Wienerin HERMINE HELLER-OSTERSETZER, die mit einem Zyklus farbiger Algraphien „Das Leben der Armen ist bitterer denn der Reichen Tod“ debütierte und nun handfest weiter in das ihr nächste Leben greift. Auch FRANZISKA ESSER-REYNIER gibt sich entschieden männlicher als der zärtliche WALTER HAMPEL, neben dessen Gouachen noch Tierstudien von K. FAHRINGER und figurale Keramiken des Bildhauers LUKSCH bei Miethke zu sehen sind. — Im *Hagenbund* wurde der großen Kollektion von Gemälden und Plastiken CONSTANTIN MEUNIER'S, die früher schon mehreren deutschen Städten bekannt wurde, eine würdige Aufnahme bereitet. Einzelnes war ja hier schon in der Sezession vorgeführt worden; aber es ist immer gut, wenn von Zeit zu Zeit auf ein vorbildliches Künstlerdasein als auf ein Ganzes nachdrücklich hingewiesen wird. KARL M. KUZMANY

STUTTGART. *Württembergischer Kunstverein.* AMANDUS FAURE hat vor seiner Abreise nach Florenz, wo er ein vom Verein der Kunstfreunde gestiftetes Atelier bezieht, noch eine umfassende Ausstellung veranstaltet, deren Hauptanziehungspunkt ein sehr großes Bild ›Belsazar‹ bildet. Man könnte nicht behaupten, daß dieses grauenvolle Motiv mit großer dramatischer Leidenschaft dargestellt wäre, dazu reicht auch Faures formales Können bei weitem nicht aus. Die Tonwirkung des Ganzen erinnert etwas an Rembrandt und ist in der Gesamtwirkung gut zusammengehalten. Mit gewissem Geschick weiß



J. DILLENS SCHWEIGEN DES GRABES

Faure die starken Schwächen seiner Formen und Gestalten durch seine dunkle Tonstimmung zu verhüllen, ein Geschick, das freilich vollständig versagt, wenn er wie in ›Carmen‹ seine Gestalten in das unerbittliche Licht des Tages stellt. In seiner künstlerischen Richtung erinnert Faure mitunter an Stuck, freilich ohne dieses Münchners Fundament eines gediegenen Formenstudiums sein eigen nennen zu können. Weit Besseres leistet Faure da, wo er sich in kleinem Format bewegt, so in einigen Darstellungen aus dem Leben der ›Schmieren‹ und ›Tingel-Tangel‹, das allerbeste aber in einer Reihe ganz delikat gemalter und mit liebevoller Treue durchgebildeter Blumenstücke. – In den Tagen vom 4. bis 8. Oktober stand Stuttgart unter dem Zeichen HUGO WOLF's und als eine Art Huldigung mag es betrachtet werden, daß den Ehrenplatz im zweiten Saal ein von KARL RICKELT-München im Jahre 1896 gemaltes Porträt des genialen unglücklichen Komponisten einnimmt. Das Bildnis ist bei Gelegenheit eines gemeinsamen Aufenthalts in jenem, dem Frh. v. Lipperheide gehörenden Jägerhäusl entstanden, also aus täglicher intimer Beobachtung heraus. Es scheint denn auch sehr charakteristisch zu sein, vor allem aber fesseln uns die Augen, in deren seltsamen, überreizten Blick und Ausdruck sich das dunkle Geschick, das diesen Meister treffen sollte, anzukündigen scheint. — Unter dem übrigen mögen noch einige treffliche Arbeiten von E. STARKER, A. ECKENER und O. MICHAELIS hervorgehoben sein. H. T.

MÜNCHEN. *Eine kleine retrospektive Ausstellung (1850—1880)* aus Münchner Privatbesitz hat sich nun auch der *Münchner Kunstverein* geleistet und mit ihr weihte er zugleich seinen neuen und hellen Oberlichtsaal ein, zu dem der frühere dunkle ›Lenbachsaal‹ umgebaut wurde. LENBACH's Bildnisse und eine Serie früherer, merkwürdig frischer und kraftvoller Landschafts- und Architekturstudien dieses Künstlers machten sich aber auch hier nicht schlecht. Ein skizzenhaftes, unendlich charakteristisches Bildnis des jungen Lenbach, gemalt von A. BÖCKLIN und dessen köstliche kleinere Variante des ›Panischen Schreckens‹ stammten aus dem Besitz Paul Heyse's, der auch ein paar interessante Zeichnungen von MENZEL hergeliehen hatte. Unter den FEUERBACH's war namentlich ein Entwurf zu einer ›Versuchung des heiligen Antonius‹ von grandioser Wucht, unter den Bildern von HANS V. MARÉES ragte ein Doppelbildnis (A. Hildebrand und Mr. Grant) hervor. Besonders gut war TRÜBNER vertreten, durch Bildnisse und Studienköpfe ersten Ranges, vortrefflich KARL HAIDER, HIRTH DU FRÊNES, TH. ALT, nicht besonders bedeutend W. LEIBL. Von HANS MAKART war ein unglaublich harter und unangenehmer früher Frauenakt da und das schöne Bildnis der Frau E. Schaeuffelen, von HUGO V. HABERMANN ein kostbares frühes Frauenbildnis. Vorzügliche ältere Arbeiten sandten auch HARBURGER und W. RÄUBER, der erste ein Tiroler Bauernstubeninterieur von großartig schönem Ton, der letztere das prächtige Bildnis einer älteren Dame. Von ERNST ZIMMERMANN war ein Bildnis des Malers P. Wurst, eine höchst beachtenswerte, kraftvolle Arbeit zu sehen, ein paar STÄBLI's, unter denen der aus dem Besitze Toni Stadlers an erster Stelle stand. Landschaften von L. LIER, FRÖHLICHER, ROTTMANN, der sich ein paarmal verblüffend modern zeigt, von E. SCHLEICH, LICHTENHELD u. a. vervollständigten die Reihe. Auch BÜRKEL und SPITZWEG und eine große Anzahl noch tätiger Meister wie DEFREGGER, ZÜGEL u. a. waren vertreten. Das gelungene Experiment dieser Ausstellung würde sicher noch eine mehrfache Wiederholung lohnen. Fo.



GUILLAUME DE GROOT TROMPETER

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

BREMEN. In dem Wettbewerb um den Entwurf des Franzius-Denkmals erhielt FRITZ SCHUMACHER-Dresden den ersten Preis.

GRAZ. Dem Dichter Rosegger soll noch in diesem Herbst am Eingang zum Mürztal (Steiermark) ein Denkmal in Form eines Märchenbrunnens (der junge Rosegger als Waldschulmeister in Zwiesprache mit einem Reh) errichtet werden; der Schöpfer des Denkmals ist Bildhauer HANS BRANDSTETTER, Graz.

GESTORBEN: Der schwedische Landschaftsmaler ALFRED WAHLBERG im Alter von 72 Jahren; in München am 1. Oktober der bekannte Tiermaler Professor CHRISTIAN MALI im Alter von 74 Jahren; zuerst Landschafts- und Architekturmaler, studierte er bei Troyon in Paris die Tiermalerei und bildete sich zu einem der bedeutendsten Vertreter dieses Gebiets aus; er hat fast sein ganzes nicht unbeträchtliches Vermögen dem Münchner Künstlerunterstützungsverein vermacht; sein künstlerischer Nachlaß geht an die Stadt Biberach, wo er an der Seite seines langjährigen Freundes Braith begraben wurde, über, zusammen mit einem Legat, das zur Errichtung eines Mali-Museums dienen soll.

Redaktionsschluß: 18. Oktober 1906 Ausgabe: 1. November 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

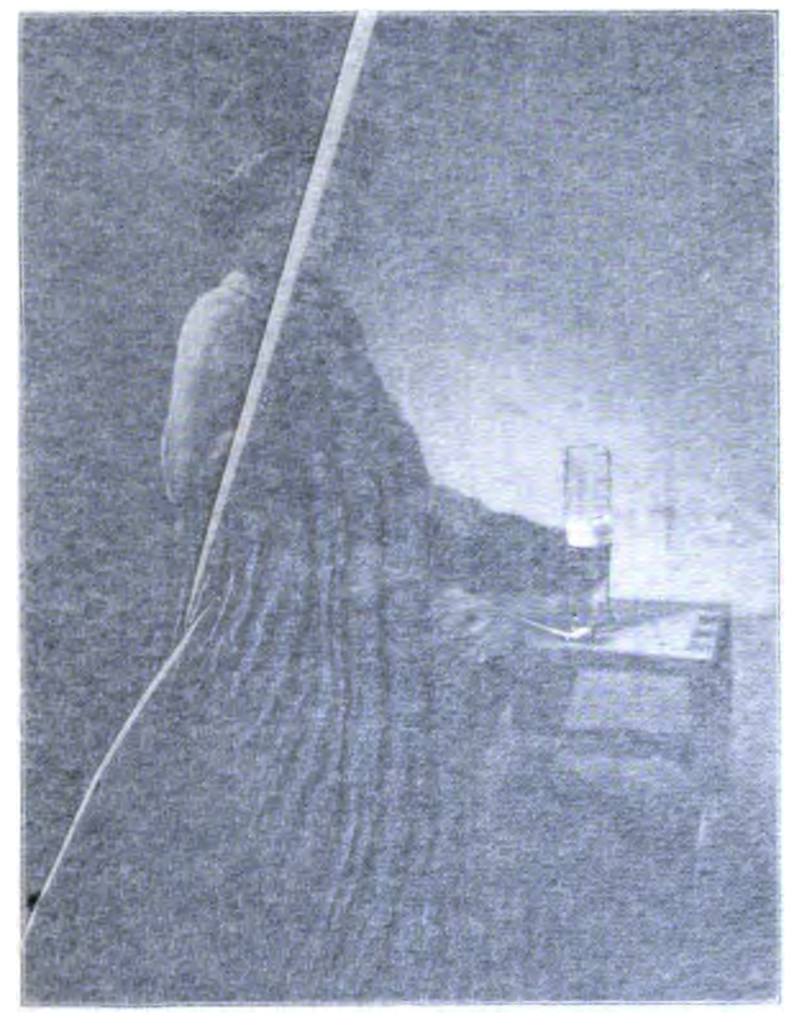


●● CLAUS MEYER ●●
BEI DEN BEGUINEN

CLAUS MEYER

Von Hermann Board

Die letzten Jahrzehnte sind für die Kunst eine Epoche des Streites gewesen. Mehr oder weniger erbitterte Kämpfe haben in der anscheinend friedlichsten aller bürgerlichen Klassen stattgefunden, die zwar, wie Gewitter die Luft, die verworrenen Anschauungen programmatischer Thesen von Gesuchtheiten und Unklarheiten gereinigt, einen Austrag der uralten Fehde bis dato aber nicht gebracht haben. Ebensowenig wie eine Entscheidung gefallen ist und fallen konnte, ebensowenig ist das Kriegsbeil begraben worden. Es ist eben ein ewiger Krieg. Denn solange es eine Kunst gibt, solange hat es Richtungen und Gegensätze in ihr, Meinungs- und Existenzkämpfe unter ihren Jüngern gegeben. Im großen und ganzen hat das Publikum dem mitunter recht erbitterten Aufeinanderplatzen der Geister ziemlich verständnislos gegenübergestanden, aber der unbefangene Beobachter ist doch heute wenigstens in der Lage, die Lehren aus dem Wirrwarr der auf- und niedertauchenden Neuheiten in der Erscheinungen Flucht zu ziehen. Er weiß, daß es keine allein seligmachende Kunst gibt, daß sowohl diejenigen, die nur die farbige Erscheinung als das allein malerisch Darstellenswerte proklamierten, wie auch diejenigen, denen Form und Inhalt als das höchste Ziel galten, sich in einseitige Auffassung verrannt hatten. Der ersehnte Ausgleich hat sich frühzeitig fühlbar gemacht, aber der alles mildernden Zeit bleibt noch manches zu tun übrig. Und zu guter Letzt ist ein Gutes bei dem gegenseitigen Abwägen und Messen herausgekommen: Die unbarmherzige Ausscheidung alles Stümperhaften und Nichtgekonnten und die scharfe Unterscheidung zwischen Bestem und Mittelmäßigem. Und das ist der einzige, aber nicht zu unterschätzende Nutzen, den das Publikum aus dem Streite der Künstler gezogen hat, daß ihm die Augen geöffnet worden sind [illegible] und Böse, [illegible] und [illegible] in die [illegible]



CLAUS MEYER DER TRINKER (188[illegible])



CLAUS MEYER

Von Hermann Board

Die letzten Jahrzehnte sind für die Kunst eine Epoche des Streites gewesen. Mehr oder weniger erbitterte Kämpfe haben in der anscheinend friedlichsten aller bürgerlichen Klassen stattgefunden, die zwar, wie Gewitter die Luft, die verworrenen Anschauungen programmatischer Thesen von Gespreiztheiten und Unklarheiten gereinigt, einen Austrag der uralten Fehde bis dato aber nicht gebracht haben. Ebensowenig wie eine Entscheidung gefallen ist und fallen konnte, ebensowenig ist das Kriegsbeil begraben worden. Es ist eben ein ewiger Krieg. Denn solange es eine Kunst gibt, solange hat es Richtungen und Gegensätze in ihr, Meinungs- und Existenzkämpfe unter ihren Jüngern gegeben. Im großen und ganzen hat das Publikum dem mitunter recht erbitterten Aufeinanderplatzen der Geister ziemlich verständnislos gegenübergestanden, aber der unbefangene Beobachter ist doch heute wenigstens in der Lage, die Lehren aus dem Wirrwarr der auf- und niedertauchenden Neuheiten in der Erscheinungen Flucht zu ziehen. Er weiß, daß es keine allein seligmachende Kunst gibt, daß sowohl diejenigen, die nur die farbige Erscheinung als das allein malerisch Darstellenswerte proklamierten, wie auch diejenigen, denen Form und Inhalt als das höchste Ziel galten, sich in einseitige Auffassung verrannt hatten. Der ersehnte Ausgleich hat sich frühzeitig fühlbar gemacht, aber der alles mildernden Zeit bleibt noch manches zu tun übrig. Und zu guter Letzt ist ein Gutes bei dem gegenseitigen Abwägen und Messen herausgekommen: Die unbarmherzige Ausscheidung alles Stümperhaften und Nichtgekonnten und die scharfe Unterscheidung zwischen Bestem und Mittelmäßigem. Und das ist der einzige, aber auch nicht zu unterschätzende Nutzen, den das Publikum aus dem Streite der Künstler gezogen hat, daß ihm die Augen geöffnet worden sind über Gut und Böse, über wahrhaftige und trügerische Kunst. So tief hat der Parteien Spaltung in die geistigen und wirtschaftlichen Verhältnisse der Künstler eingegriffen, daß kaum einer sich der Bewegung entziehen konnte und zur Stellungnahme für die eine oder andere Richtung gedrängt wurde — und doch hat es selbst in den



CLAUS MEYER DER TRINKER (1887)



CLAUS MEYER DAS JUNGE EHEPAAR (1882)

aufgeregtesten Zeiten Künstler gegeben, die fest und sicher auf dem alten Platze verharrten, deren Wertschätzung bei Freund und Feind ebensowenig Schwankungen unterworfen war, wie ihre eigene Auffassung von der künstlerischen Wiedergabe der Dinge. — An diesen Sicheren, Feststehenden hat sich die Brandung des Parteihaders gebrochen; auf der anderen Seite sind sie der schwankenden, irregeleiteten Meinung der Menge Prüf- und Merksteine gewesen. Zu diesen zuverlässigen Wertmessern der Kunst gehört CLAUS MEYER. Obschon ihn die impulsive Art seines schnellen Zufassens immer als einen der ersten dahin drängte, wo für Kunst und Künstler Ersprießliches zu erwarten war, das Gute suchend, auf welcher Seite es sich auch bot, so hat doch die Schätzung seiner Persönlichkeit, wie seiner Kunst, beide wegen ihrer unantastbaren Ehrlichkeit, nie eine Aenderung erfahren.

Jede künstlerische Aeußerung soll der Ausfluß von innerlich Erlebtem sein; sie soll und kann nur dann in empfänglichen Gemütern verwandte Gefühle wecken, wenn diese in der Seele des Künstlers bereits ihre Erstehung gefeiert haben. So werden immer diejenigen Kunstwerke die zwingendsten sein, die mit der Persönlichkeit des Künstlers in harmonischem Einklange stehen, die Geist von seinem Geiste, die gewissermaßen ein Teil seiner selbst sind.

Wenn bei irgend einem Künstler sich der Reflex der eigenen Persönlichkeit in seinen Werken wiederspiegelt, so ist es bei Claus Meyer der Fall. Ein nach außen hin durch ein bescheiden-liebenswürdiges Wesen abgerundeter Mensch, führt sein mit stolzem Bewußtsein auf sich selbst gestelltes Künstlertum ein eigenartiges und reiches Innenleben, das sich wohl in besonders glücklichen Stunden in träumerischem Versenken und tändelndem Spiel mit bunt flatternden Phantasien verlieren mag, auf der anderen Seite aber durch ernstes, schweres Ringen mit den höchsten Problemen ausgefüllt wird. Trotz der stofflich so abwechslungsreichen Art seiner Kunst empfinden wir es, daß sich hinter dem zwischen kindlichem Jauchzen und derbem männlichen Zupacken wechselnden Sein doch immer ein und derselbe Charakter, immer ein in seiner Herzlichkeit und begeisterungsfreudigen Frische bezwingender Mensch steckt.



CLAUS MEYER
DIE KANNEGIESSER (1884)

Am bekanntesten, schon durch die Zahl seiner Schöpfungen, ist Claus Meyer durch die Wiedergabe stiller, weltabgeschiedener Szenen kontemplativer Art geworden. Ob er uns in die stille Klause des Klosterbruders, in den dämmerigen Winkel einer Fischerkneipe, in die behagliche Kemenate der Nonnen oder in das sonnige Zimmer eines jungen Mädchens führt, immer zeigt er uns in diesen traulichen Eckchen und Fleckchen die Menschen mit ihrer Umgebung so verwachsen, daß wir, die wir als Zuschauer in die behaglichen Räume treten, uns eins mit ihren Bewohnern fühlen und unwillkürlich an ihrem Tun und Treiben Anteil nehmen. Wir lauschen dem Gesange der musizierenden Beguinen, haben unsere Freude an der so wichtig erscheinenden Unterhaltung der Bierbankpolitiker, ergötzen uns an dem animalischen Behagen der trinkenden und rauchenden Epikuräer und blicken mit dem gleichen heiligen Eifer in die aufgeschlagenen Folianten, wie der vor ihnen sitzende, ernste Gelehrte, ohne — und das ist die Zauberkraft dieser lebendigen Kunst — daß es uns sonderlich Mühe macht, unsere Stimmung auf den Wechsel des Gebotenen einzustellen. Es packt uns alles und jedes auf diesen köstlichen Genrebildern, weil sie vom Herzen kommen und zum Herzen gehen; sie erscheinen uns so wahr, weil sie wahrer Empfindung ihr Entstehen verdanken. Wie himmelweit diese Kunst von der landläufigen Genremalerei entfernt ist, lehrt der erste Blick auf die Abbildungen in diesem Hefte. Zwar steckt Claus Meyer seine Figuren in Kostüme vergangener Zeiten und stellt sie in ein Interieur, zu dem er sich die Motive aus Holland oder Belgien oder sonstwo hergeholt hat, aber da ist auch nicht die kleinste Einzelheit, die uns aus der Illusion, daß wir ein wirkliches Geschehnis vor uns haben, herausreißen könnte. Die Figuren sind Menschen, Menschen von Fleisch und Blut wie wir, und wenn wir genauer zusehen, entdecken wir uns gar selbst in ihnen, in Stimmungen, die uns lockende Bilder aus Erlebtem und Erträumtem vorgaukeln. Claus Meyer hat sich mit einem wunderbaren Anpassungsvermögen in den Geist der vergangenen Jahrhunderte, aus denen er seine Stoffe nimmt, hineinzuleben gewußt. Eine wahre Sammlerfreude an altem Hausrat und an den zierlichen Feinheiten kunstgewerblicher Erzeugnisse aus Mittelalter und Renaissance, lacht uns aus jedem Bilde an, eine Freude, die ihn, als Beigabe zu ihren subtilen farbigen Tongebungen, die holländischen Kleinmaler des 17. Jahrhunderts gelehrt haben. Wie für sie, gibt es für ihn nichts, was ihm nicht malenswert erschiene; wie sie — und wie in neuerer Zeit Menzel — versteht er es, den unbedeutendsten Gegenständen Reize abzugewinnen, aber nicht aus Interesse an Aufbau und Struktur, sondern lediglich des individuellen Zusammenklangs wegen, in dem sie mit der Gesamterscheinung des Bildes zusammengehen. Die Freude an den Kunstschöpfungen der Vergangenheit ist Claus Meyer in Fleisch und Blut übergegangen; sie ist mit seinem fortschreitenden Können gewachsen. Zwar hat er als Knabe unter dem Eindruck der großen Kriege für seine ersten Kompositionsversuche Schlachtenbilder geliebt



CLAUS MEYER — LESENDER JUNGER MANN



CLAUS MEYER — IN DER BIBLIOTHEK

und es sind selbst die alten Giebel und Erker Hamelns, wo er das Gymnasium besuchte, ohne bleibenden Einfluß auf ihn gewesen, doch weckte das alte, an Ererbtem so reich gesegnete Nürnberg frühzeitig in dem jungen Kunstschüler das Interesse an den „alten Sachen“. Seitdem hat ihn die Vorliebe dafür nicht wieder verlassen und im Laufe der Jahre hat sich die Kenntnis der mittelalterlichen und neueren Kultur und Kunst durch gründliche Studien bei ihm vertieft, gilt doch heute Claus Meyer als einer der besten Kenner der Kostümkunde.

Eins seiner ersten Bilder auf dem Gebiete der Genremalerei ist das „Im Quartier“ genannte. Zeitlich folgen diesem die jungen Klosterleute „In der Bibliothek“ (s. Abb. oben) und das junge Ehepaar (s. Abb. S. 106), mit dem er seine ersten Erfolge erzielte. Schon in diesen Erstlingswerken haben wir den ganzen liebenswerten Claus Meyer vor uns, mit all dem wahrhaft zärtlichen Sichversenken in fremde Art und fremdes Denken. Auch die malerischen Qualitäten, die sich allerdings in späteren Jahren immer sicherer und feinfühliger gestaltet haben, sind in ihnen schon festgelegt, wie er auch schon hier die prunkhaftesten Innenausstattungen und die kompliziertesten Durchblicke mit verblüffender Einfachheit und Selbstverständlichkeit wiederzugeben versteht. Und erst die späteren Bilder! So fein nuanciert hat kein anderer außer ihm, wenn es sich darum handelte, Belebtes und Unbelebtes zu einem Gusse zusammenzuschmelzen, mag dabei der Frieden eines Männer- oder Frauenklosters mit still lockendem Ausblicke in Klostergarten und Dorfstraße oder die ausgelassene Fröhlichkeit einer lustigen Zechgesellschaft in Frage kommen. Nirgends wird man einem Vorwurfe begegnen, wo er mit groben sinnlichen Mitteln seine Absicht zu unterstreichen notwendig gehabt hätte. Das sind Mittel, die Claus Meyer mit Recht verschmähen kann, steht ihm doch neben dem angeborenen fein-

fühligen Empfinden ein enormes Können und ein volles Maß von Selbstkritik zur Seite. Weil ihn nach keiner Seite hin irgend welche Fesseln hindern, wird allen seinen Schöpfungen der Geist des unmittelbar Empfundenen mitgeteilt. Perlen solcher Art an Beschaulichkeit und Behaglichkeit bergen die Galerien von Berlin („Die Würfler“), Dresden („Drei junge und drei alte Katzen“), Breslau („Die Urkunde“), Karlsruhe („Kleinkinderschule“), Düsseldorf („Lustige Gesellschaft“), München („Bei den Beguinen“, siehe unser Titelbild) u. a. m.

Mit der Lust zum Fabulieren aber füllt ein Mann wie Claus Meyer sein Dasein nicht aus; auch des Lebens ernstes Führen ist ihm nicht fremd. Wenn ihn auch die Genremalerei am meisten beschäftigt hat, so ist, mag diese seiner Veranlagung auch noch so sehr zusagen, durch sie das Feld seines Schaffens doch nicht umgrenzt. Nur in selbstvergessenen Stunden ist er der stille Phantast, der das Bild, das seine Seele erregt hat, wie im Traume mit sich herumträgt, bis er sich durch den künstlerischen Niederschlag von ihm losringt. Sonst ist er der ernste, himmelanstrebende Mensch, dem kein Wurf zu kühn, kein Problem zu schwierig erscheint, daß er nicht mit heißem Wollen und zäher Energie sich daran wagen sollte. Daß ein solcher Künstler, der das Höchste, das Größte sucht, sich Aufgaben stellt, die zu allen Zeiten den bedeutenden Künstlern Vorwürfe für Seelenmalereien monumentaler Art gegeben haben, kann da nicht wundernehmen. Aber immerhin mag die Art, wie Claus Meyer *religiöse* Vorwürfe anfaßt, auf den ersten Blick befremden. Weniger tritt die Besonderheit bei dem Bilde „Christus unter den Schriftgelehrten“, das sich in der Galerie zu Barmen befindet (Abb. S. 121), zutage, als in dem großen Staffeleibilde, dem der Text zugrunde gelegt ist: „Fürchtet Euch nicht, denn ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende.“ Wenn ersteres als eine Weiterentwicklung der schon in den Genrebildern behandelten,



CLAUS MEYER — IN SCHLECHTER GESELLSCHAFT

CLAUS MEYER MUSIZIERENDE BEGUINEN (1884)

feinfühligen Schilderung psychischer Vorgänge angesehen werden kann, so erscheint das letztere als ein Versuch, die gewaltsamsten seelischen Erschütterungen, wie sie durch ein unbegreifliches Ereignis mit elementarer Wucht im Menschen ausgelöst werden können, mit packenden Worten zu schildern. Das Bild stellt die Jünger Christi nach der Erzählung von der Rast in Emmaus dar. Der Künstler hat hier versucht, den Vorgang dem Empfinden unserer Zeit dadurch näher zu bringen, daß er die Jünger in eine Tracht kleidete, wie sie vor Jahrhunderten und heute noch von holländischen Fischern getragen wird. Die derben Gestalten sitzen an einem Tische in der Ecke eines halb erleuchteten Zimmers. Sie sind eben dabei, ihre trüben Gedanken über den Tod des Heilandes auszutauschen, als der Totgeglaubte plötzlich durch die Türe tritt und durch seine Erscheinung einen Sturm verschiedenartiger Empfindungen auf den Gesichtern der Ueberraschten hervorruft. Koloristisch hat Claus Meyer hier, besonders in der lebensgroßen Gruppe der Schiffer, eine Aufgabe gelöst, die ihresgleichen sucht.

Diese religiösen Werke sind in den letzten Jahren in Düsseldorf entstanden, wo der Künstler seit dem Jahre 1895 als Lehrer an der Königl. Kunstakademie wirkt, nachdem er vorher in gleicher Eigenschaft fünf Jahre lang an der Karlsruher Akademie tätig gewesen war. Hier am Rheine sollte ihm auch eine Aufgabe gestellt werden, von der man fast hätte vermuten sollen, daß sie ihm nicht gelegen hätte und über deren meisterhafte Lösung man sich deshalb nicht genug verwundern kann. Sie fiel in das Gebiet der vielgeschmähten „Historie". Wenn man versuchen will, die Historienmalerei als eine Kunstgattung abzutun, die in unserer Zeit ihre Daseinsberechtigung verloren hat, so wird man mit dieser Lehre wenigstens in den Rheinlanden keinen Boden gewinnen. Hier, im Herzen eines blühenden Handels und einer ins Riesengroße gewachsenen Industrie, wo an Rhein und Ruhr und Mosel ragende Burgen und gewaltige Kloster- und Kirchenanlagen die Erinnerung an längst vergangene Zeiten wachhalten, wo wie nur irgend im Reiche die Großtaten seiner Fürsten als fester, geschichtlicher Bestand im Volke haften geblieben sind, da hat die gemalte Historie für die Stände, für die sie gemalt wird, eine eminente Bedeutung, ganz abgesehen von ihrem erzieherischen Einflusse, wenn sie ein wirkliches Kunstwerk darstellt. Das trifft zumal für die Stätte zu, an der es Claus Meyer vergönnt war, große monumentale Wandmalereien zu schaffen. *Schloß Burg* an der Wupper, gelegen im Zentrum des Bergischen Landes, das ein Kranz von blühenden Städten und Städtchen mit einer rührigen Bevölkerung umschließt, ist für diese eine Art von künstlerischem Wallfahrtsort geworden. Tagtäglich ziehen in der guten Jahreszeit Scharen von Schulkindern unter Leitung ihrer Lehrer hierher, und an Sonn- und Festtagen pilgern die Schmiede, Schleifer, Färber, Kaufleute usw. von Solingen, Remscheid, Elberfeld, Barmen, Lennep, Mettmann, Wipperfürth, Langenberg, Cronenberg und wie die Städte alle heißen mögen, durch die waldreiche Gegend, um sich nach erfrischendem

CLAUS MEYER — DER FEINSCHMECKER



CLAUS MEYER A LA MODE

Spaziergange im Schlosse an den Werken der großen Kunst zu erbauen. Wer da noch behaupten wollte, daß die Historienmalerei abgestorben sei, der würde durch die lebendige Anteilnahme des bergischen Volkes eines Besseren belehrt werden. Es kommt eben nur darauf an, wie Geschichte vorgetragen wird. Wenn es mit so lebendigen und packenden Worten geschieht, wie in Burg durch Claus Meyer, so wird der Erfolg nicht hinter den Absichten zurückbleiben. Eine Kunst, die im Volke Boden gefaßt hat, kann nicht sterben, sie wird für Zeit und Ewigkeit leben, vorausgesetzt, daß ihr durch eine starke künstlerische Individualität der Stempel wahrhaftiger Kunst aufgedrückt ist.

Schloß Burg, die alte, im Jülich-Kleveschen Erbfolgekrieg bis auf die Außenmauern zerstörte Residenz der Grafen von Berg, ist in den letzten zwanzig Jahren von der bergischen Bevölkerung als „nationales Denkmal" wieder aufgebaut worden. Ganz bedeutende Summen hatte der eigens zu diesem Zwecke gegründete Schloßbauverein aufgebracht, die allerdings für den Ausbau der Gebäulichkeiten völlig in Anspruch genommen werden mußten. Um das Werk durch eine innere Ausschmückung würdig zum Abschluß zu bringen, war man auf private Hilfeleistung angewiesen. Hier setzte der *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen,* in dessen Händen, abgesehen von den Staatsstiftungen, fast ausschließlich die Pflege der Monumentalmalerei im Westen Deutschlands ruht, mit seiner segensreichen Einrichtung ein. Aus dem ausgeschriebenen Wettbewerbe zur Ausschmückung des Festsaales im Palas ging Claus Meyer als Sieger hervor, und dank der ausreichenden Mittel, die der Verein zur Verfügung stellte, konnte er in einer Arbeit von vier Jahren ein Werk schaffen, das sowohl an Großzügigkeit und Eindringlichkeit, wie an künstlerischen Qualitäten unter den modernen Historienbildern an erster Stelle genannt zu werden verdient.

Die ganze Geschichte der Burg, von ihrer Gründung durch den Grafen Adolf von Berg im Jahre 1133 an mit all ihren Schicksalen und den großen politischen Ereignissen, die sich in ihren Mauern im Laufe der Jahrhunderte abgespielt haben, wird hier erzählt und in überaus glücklicher Lösung mit der Kulturgeschichte des Bergischen Landes verwebt, so daß nicht nur eine Verherrlichung

der weltgeschichtlichen Taten der Machthaber, sondern eine Rückschau auf die Kultur des Volkes das Resultat war. — (Bei dieser Gelegenheit sei hier erwähnt, daß das kulturgeschichtliche Bild in beispiellos erschöpfender Weise durch Wandmalereien in anderen Räumen des Schlosses eine Ergänzung findet. So hat Willy Spatz in der Schloßkapelle die Segnungen des Christentums verherrlicht, während Peter Janssen zurzeit damit beschäftigt ist, eine Kemenate mit einem Zyklus aus dem Leben der Frau im Mittelalter zu schmücken. Gewissermaßen als Wegweiser durch die Geschichte des Landes wird dann ein besonderer Raum mit einem von Adolf Schill geistreich erfundenen, auf große dekorative Wirkung hinzielenden „Stammbaum“ im Auftrage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen versehen.)

Die beiden Kopfseiten des „Rittersaales“ werden von grossen Fresken eingenommen, von denen das eine die Gefangennahme Siegfrieds von Westerburg, Erzbischofs von Köln durch Graf Adolf V. von Burg in der Schlacht bei Worringen (Abb. S. 118) und das andere den Auszug der Freiwilligen des Bergischen Landes im Jahre 1815 (Abb. S. 120) darstellt. Bei letzterem Bilde, das übrigens den Zyklus schließt, hat der verstorbene Hermann Huisken seinem Lehrer zur Seite gestanden. Beide Längswände des Saales sind von spitzbogigen Fenstern in tiefen Nischen durchbrochen, so daß für die Bemalung nur Wandflächen von auf beiden Seiten segmentförmig abgeschlossener Form übrig bleiben. Diese hat Claus Meyer mit Einzeldarstellungen aus der Geschichte der Burg und aus dem Leben ihrer Bewohner geschmückt; auf der einen Saalseite mit der Erbauung der Burg, einem Abschied von Kreuzfahrern, dem Überfall Engelberts von Berg im Hohlwege zu Gevelsberg und die Verweigerung des Einlasses der Leiche dieses ermordeten Erzbischofs von Köln in die Burg. Auf der gegenüberliegenden Wand folgt, im Anschluß an die eben erwähnte Gefangennahme Siegfrieds von Westerburg, dessen Einbringung in die Burg, ferner die Befreiung des Herzogs Wilhelm von Burg durch seine Söhne, dann die, die Vereinigung der beiden Länder besiegelnde, Verlobung der herzoglichen Kinder von Berg und Cleve und schließlich die Zerstörung der Burg durch die Schweden im Jahre 1614. Diese Bilder sind sämtlich, bei all ihrer Farbenfreudigkeit, von einer Delikatesse des Tones und, in Anpassung an die gegebenen Verhältnisse, von solch bedeutender dekorativer Wirkung, daß sie, im Einklang mit der vom Künstler selbst bestimmten Tönung des ganzen Saales, dessen ungeheure Weiträumigkeit zu einer harmonischen Abrundung bringen. Leider lassen die Abbildungen fast alles zu wünschen übrig, weil die lokale Beschaffenheit des Saales eine gute photographische Aufnahme erschwert hat.



CLAUS MEYER BEGUINE

In seinem Wirkungskreise an der Akademie in Düsseldorf entwickelt Prof. Claus Meyer als Leiter einer Meisterklasse eine fruchtbare Tätigkeit. Mehrere seiner Schüler sind bereits mit achtenswerten Leistungen an die Oeffentlichkeit getreten, die gezeigt haben, daß Claus Meyer die erste Pflicht des lehrenden



•• CLAUS MEYER ••
DER RAUCHER (1886)



CLAUS MEYER STUDIENKOPF

Künstlers, die Eigenart seiner Schüler zu respektieren, beobachtet. Wenn es auch natürlich ist, daß von der freundlichen Klarheit seines Naturells etwas vom Lehrer auf die Schüler übergeht, so weiß er doch mit seltenem pädagogischen Geschick die künstlerische Entwicklung jedes Einzelnen in die ihm durch Charakter und Begabung vorgezeichneten Bahnen zu drängen. Dabei findet Claus Meyer immer noch Zeit, an den Interessen der Künstlerschaft mitzuarbeiten. Er steht mitten im Getriebe und kein für die Allgemeinheit bedeutsames Ereignis geht vorüber, ohne daß er sein gewichtiges Wort mitgesprochen hätte. Wie ihm aber persönlich jeder falsche Schein zuwider ist, so hält er sich von jedem Cliquenwesen fern. — Ihm ist die Kunst heilig! —



APHORISMEN

Es muß ja alle Kunst aus dem Erlebten kommen.
Wilhelm Steinhausen

*

Alles, was er sieht, muß dem Maler zur Freude gereichen. Er kennt nichts Häßliches. Die ganze Welt der Erscheinungen ist seine Vorratskammer — er kann überall Schätze entdecken. Ueberall da, wohin das Licht dringt, offenbart es ungeahnte Schönheiten.
Wilhelm Steinhausen

*

Ein Maler darf nicht von Erinnerungen leben, er muß das malen, was er sieht, was ihn gerade bewegt.
A. Stevens

*

Die Kunst wechselt ihr Kleid häufig, doch in ihrem innersten Wesen ist sie unveränderlich. Als erste Lebensbedingung braucht und verlangt sie Freiheit, und weist alle Gesetze von sich. Es hat sich immer noch gezeigt, daß die Kunst am ehesten erlahmt, wenn sie in festgelegte Bahnen gedrängt werden soll. Die, welche zetern, die Kunst sei niedergebrochen und entartet, haben nur den Vorzug, zur Majorität zu gehören. Ueber ihr Jammern hinweg erhebt sich die Kunst und lebt, wenn ihr auch das Leben recht sauer gemacht wird, und treibt nach allen Seiten ihre Blüten.
R. Gudden

MALER UND KÜNSTLER

Von Benno Rüttenauer

„Denn man bringt es mit dem besten Willen nicht fertig, zu erklären, wieso ein Maler mehr als ein Maler sein kann, wenn man bei seinen künstlerischen Aeußerungen bleibt und weder seine privaten noch seine bürgerlichen Tugenden als ein Plus ins Feld führt.“

So lese ich irgendwo in einer Zeitschrift, und man errät leicht, in welchem Hinblick und Zusammenhang der Satz geschrieben wurde; er verdient, niederer gehängt zu werden.

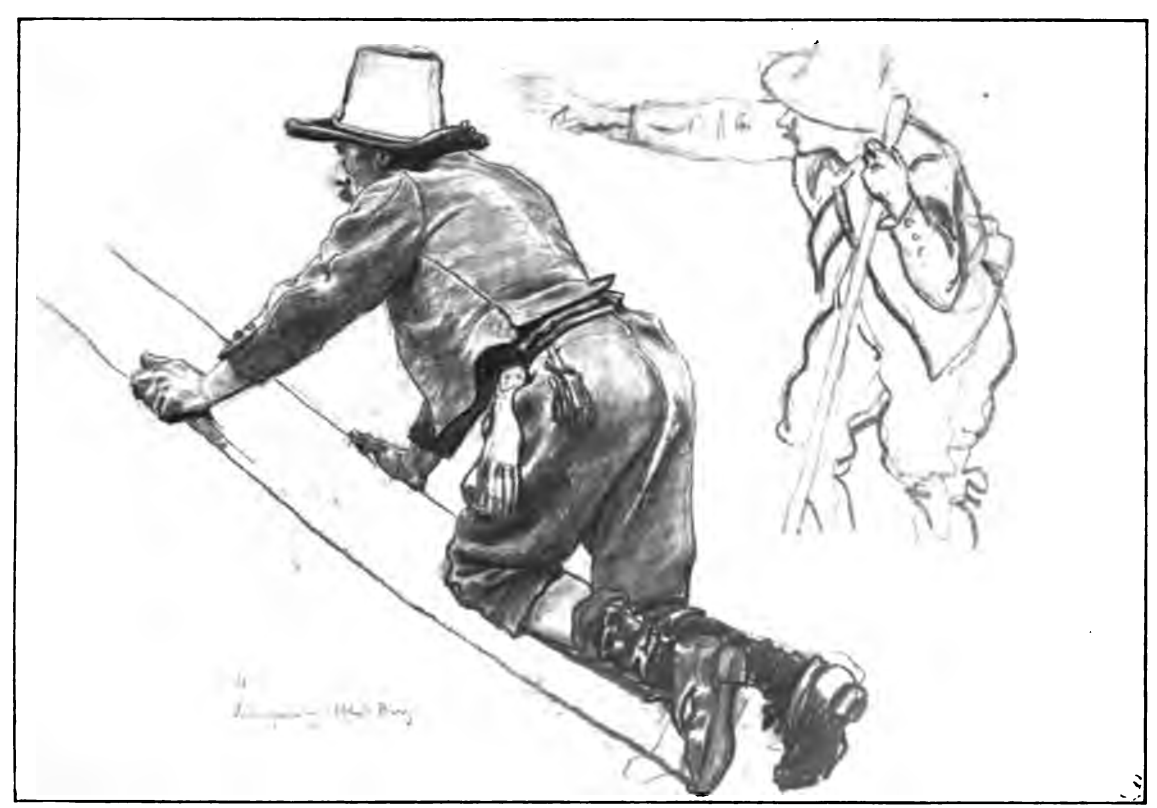
„Man gibt zu,“ heißt es weiter, „daß Böcklin kein Maler war, nur um mit pathetischer Ueberlegenheit zu erklären, das er viel mehr als ein Maler ist.“

Natürlich konnte schon mit dem ersten Satz nur Böcklin gemeint sein, der Leser hat wohl keinen Augenblick daran gezweifelt. Ich habe aber noch nie gehört, daß die Verehrer Böcklins zugeben, Böcklin sei kein Maler.

Lassen wir jedoch das dahingestellt sein; nehmen wir den Satz an sich. Ist er wirklich eine solche Ungeheuerlichkeit und Sinnlosigkeit?

Man kann ohne allzu große Künstlichkeit in der gesamten Malerei zwei „Entwicklungsstränge“ — wie Meier-Graefe sich ausdrückt — unterscheiden, wovon der eine vom Anfang des 16. Jahrhunderts rückläufig zu verfolgen ist, bis hinauf, wo im Anfang alles wüst und leer war. Alles, was dieser langen Reihe flächig darstellender Kunst angehört, bezeichnet z. B. Meier-Gräfe als künstlerische Aeußerungen, die nur uneigentlich als „Malerei“ anzusprechen sind. Damit ist gesagt: die antiken Fresken sind eigentlich keine „Malerei“; die Fresken eines Massaccio, eines Pierro della Francesca, eines Ghirlandajo sind eigentlich keine „Malerei“; die Decke der Sixtina ist eigentlich keine „Malerei“.

Also: Sehr vieles, das zur Malerei gehört, zur Malerei ohne Anführungszeichen, ist dennoch „eigentlich keine Malerei“. Niemand wird daraus folgern, daß es keine Kunst sei. Vielmehr ist für alle Welt der Maler der sixtinischen Decke — obwohl er „eigentlich kein Maler“ war — einer der größten Künstler aller Zeiten. Wohl gemerkt: ich rede ausdrücklich nur vom Maler der sixtinischen Decke, d. h. von Michelagnolo als Maler. Und so läßt sich allerdings die scheinbar höchst paradoxe Behauptung aufstellen: daß Michelagnolo kein „Maler“ (eigentlich kein Maler),



CLAUS MEYER — STUDIE


CLAUS MEYER GEFANGENNAHME SIEGFRIEDS VON WESTERBURG, ERZBISCHOF VON KÖLN. WANDGEMÄLDE IN SCHLOSS BURG a. WUPPER

daß er aber viel mehr als ein Maler war, als er die Sixtinische Decke malte.

Es ist ohne weiteres klar, daß hier das Wort Malerei in einem zweifachen Sinn gebraucht wird, einmal in seinem weitesten und allgemeinsten, unter dem auch das begriffen ist, was etwa nach Meier-Gräfe nur uneigentlich Malerei genannt werden kann und dann in dem engeren spezifischen Sinn, wo es allein die Malerei in sich begreift, die von der Venezianischen Schule ihren Ausgang nimmt und in der Malerei der Spanier, Holländer und Franzosen sich fortsetzt.

Wodurch unterscheidet sich die eine von der anderen? Diese Frage läßt sich, denke ich, kurz so beantworten: Die Malerei vor den Venezianern (die aber auch später noch in einzelnen Erscheinungen hervortritt), ist noch mehr oder weniger Zeichnung, farbig belebte Zeichnung, hat sich wenigstens nie ganz von der Zeichnung emanzipiert, steht auch im günstigsten Fall nicht auf eigenen Füßen, sondern vermag sichtbar nur zu gehen am unentbehrlichen Gängelband der Zeichnung; die andere aber ist die frei und selbständig gewordene, die sozusagen nichts als Malerei gewordene Malerei.

Versteht man nun das Wort in diesem engen spezifischen Sinn, so kann man allerdings, wenn man will, von vielen berühmten Malern in paradoxer Form sagen, daß sie „eigentlich keine Maler“ waren; daß sie aber zugleich viel mehr waren, als die meisten „eigentlichen Maler“. Das ist nicht nur das Urteil einiger Verehrer Böcklins, sondern das ist das Urteil der Weltgeschichte. Lassen wir aber die Weltgeschichte noch ein wenig aus dem Spiel.

Niemand bestreitet den Satz, daß jede Kunst ein Handwerk ist; aber er führt leicht zu schweren Mißverständnissen. Man spricht vom Handwerklichen in der Kunst, vom rein Handwerklichen in der Malerei zum Beispiel. Das sind gefährliche Ausdrücke. Wer meint,

daß das rein Handwerkliche in der Malerei, sofern es sich nämlich um gute Malerei handelt, noch nicht in den Begriff „Kunst“ falle, der ist gewaltig im Irrtum. Mit einer solchen Aesthetik — und sie war lange genug die herrschende — kommt man nicht weit. Um dieses Handwerkliche zu leisten, immer gute oder gar beste Malerei vorausgesetzt, dazu gehört ein unendlich feiner, ein unendlich gesteigerter Sinnenapparat. Wer darüber mit Sicherheit verfügt, ist ohne weiteres ein Künstler, d. h. er gehört zu der Art höherer Handwerker, die in unseren Sprachen Künstler genannt werden im vornehmsten Sinn des Wortes. Die italienischen Schriftsteller des 16. Jahrhunderts bezeichnen noch Kunst und Handwerk meistens mit demselben Wort, und so nennt auch unser gemeiner Sprachgebrauch den gewöhnlichen Handwerker einen Künstler, sobald er in seinem Handwerk Vorzügliches leistet.

In diesem Sprachgebrauch des Volkes steckt mehr Philosophie und Begriff der Kunst als in der oben bezeichneten Aesthetik. Handwerk und Kunst — arts et metiers — die gehören verwandtschaftlich zusammen. Nicht Kunst und Wissenschaft. Diese beiden sind feindliche Mächte. Nur ganz Reiche und Mächtige, nur seltene Ausnahmemenschen können die beiden gleichzeitig ohne Schaden und Gefahr zu Freunden haben.

Mit dem Handwerklichen in der Kunst darf man nicht die handwerkliche Kunst verwechseln, wozu z. B. die große Masse aller heutigen Malerei gerechnet werden muß, und die dann entsteht, wenn Menschen mit roher Handwerker-Organisation sich mit künstlerischen Aufgaben befassen, — was bei wirklichen, einfachen und naiven Handwerkern, in ländlichen Verhältnissen etwa, manchmal etwas Rührendes haben kann, aber als Massenerscheinung unserer Städte, und in Verbindung mit bornierten Prätentionen, eine Vergiftung unseres Kunstlebens und eine Fälschung unserer ganzen Kultur bedeutet.

Nur wenn man das Handwerkliche in der Kunst als bereits vollgültige künstlerische Tätigkeit begreift, wird man gewissen Wertungen der wohlberatenen Kunstgeschichte und Aesthetik nicht verständnislos und ratlos gegenüberstehen; nur unter dieser Voraussetzung wird man z. B. ein vorzüglich gemaltes Stilleben — eine Nadelbüchse, sagt Meier-Gräfe — als ein hocherfreuliches Kunstwerk empfinden und würdigen können.

Also wir sind durchaus der Meinung: eine vortrefflich gemalte Nadelbüchse kann für den, der die Kunst ehrlich empfindet, durchaus ein hocherfreuliches Kunstwerk sein. Aber gewiß nicht erfreulich wäre es, nicht wahr, wenn die Maler zu aller Zeit nichts gemalt hätten als Nadelbüchsen oder Kohlstrünke, oder Schweinsrippen. Und also: kommt es, horribile dictu, doch auch darauf an, was ein Künstler malt...

Aber ich mag gern zu Ende gehört werden, und darum will ich, damit mir empfindliche Aestheten hier nicht entrüstet davonlaufen, schnell hinzufügen: Ja, gewiß, die gemalten Sachen sind gleichgültig; ob eine Nadelbüchse, oder ein ganzer Olymp von Göttern oder Himmel von Heiligen, gewiß, sie sind gleichgültig — ihrer selbst wegen. Aber sie sind nicht gleichgültig des Künstlers wegen.

Und damit steht es so: Ein Maler — wenn er es kann — kann nicht nur malen, und uns damit, nämlich mit dem Malenkönnen schlechtweg, in ein künstlerisch sinnliches Entzücken versetzen; er kann noch etwas mehr. Er kann etwas ganz Wunderbares, etwas fast Unglaubliches. Er kann, mit seinem Malkönnen, uns die Welt offenbaren, die er im Busen trägt. Etwas weniger verdächtig ausgedrückt: er kann uns offenbaren, wie die Welt sich in seinem Kopf und Auge spiegelt. Wie er die Welt sieht und empfindet, sein Weltbild, seine (sinnliche) Weltanschauung, mit seinem Malenkönnen kann er sie ausdrücken und uns daran teilhaftig machen. Und dazu ist es keineswegs gleichgültig, was er malt.

Mit jenem unendlich verfeinerten und gesteigerten Sinnenapparat, kurz mit dem Malenkönnen im strengsten Sinn — das sei ausdrücklich wiederholt — ist der Maler und Künstler gegeben; ob er auch nur eine Nadelbüchse male, er wird uns künstlerischen Genuß bereiten.

Aber er wird sich damit nicht immer begnügen wollen. Er wird sich besonders dann nicht damit begnügen, wenn er zu jener Feinheit und Gesteigertheit der Sinne eine ebenso gesteigerte außerordentliche Intelligenz hinzubringt, wenn er, mit anderen Worten, eine hochgesteigerte außerordentliche Gesamtpersönlichkeit ist und sein Genius ihn versichert, daß seine (sinnliche) Weltanschauung keine alltägliche, sondern eine außerordentliche ist, deren Offenbarung andere in ihrem Empfinden und Erleben der Welt in einer Weise bereichern kann, in Höhen und Tiefen, wie es durch kein anderes Mittel möglich ist.

Bei Gott, ein solcher wird sich nicht damit begnügen, Nadelbüchsen zu malen und blutige Schweinsrippen; er wird sich damit schon überhaupt nicht abgeben, als höchstens, wie z. B.


CLAUS MEYER • AUSZUG DER FREIWILLIGEN DES BERGISCHEN LANDES (FREIHEITSKRIEGE). WANDGEMÄLDE IN SCHLOSS BURG a. WUPPER

Rembrandt, gelegentlich einmal zur Laune, vielmehr zur Selbstunterrichtung und Uebung in Handhabung der Ausdrucksmittel. Die ganze Kunst Rembrandts ist dann auch drin in einem solchen Stück, aber nicht der ganze Rembrandt, und es liegt auf der Hand, daß Rembrandt nicht der Rembrandt wäre, wenn er nichts gemalt hätte als blutige Schweinsrippen. Der Satz ist ja bis zur Lächerlichkeit einleuchtend.

Und darum ist es wahr: Wer Bilder malt, die uns eine neue, originelle, außerordentliche Anschauung der Welt geben, der Welt in ihren Höhen und Tiefen, daß wir durch sie hindurch selber die Welt mit neuen Augen sehen, wie wenn sie uns neu geoffenbart würde, wer uns nicht etwa nur einen dumpfen Winkel und Fleck der Welt, sondern die Welt, wo sie am tiefsten ist, und die Welt, wo sie am höchsten ist, neu schenkt mit seinem Malen, der ist mehr, viel mehr als der andere, der uns nichts offenbaren kann als die Raffiniertheit seiner Malersinne. Er ist mehr, wenn auch seine Malerqualitäten keine höheren sind. Und eigentlich ist das für jeden Vernünftigen selbstverständlich. Jener kann im Verhältnis ein armer Teufel sein, trotz seines Künstlertums; dieser ist notwendig ein Reicher, Mächtiger, Großer. Er ist ein idealer Weltschöpfer, ein Poeta.

Dieser Gedanke liegt auch dem Worte Malerpoet zugrunde. Nicht wir Deutschen zufällig, sondern die künstlerisch sinnlichen Franzosen haben das Wort gestempelt. Wer freilich damit ein Hinschielen nach dem Dichter verbindet, der fälscht die Prägung. Es ist in der Tat für die meisten ein gefährliches Wort. Aber nicht nur der Dichter ist Poet, jeder Künstler ist es, der mit den Mitteln seiner Kunst unsere Empfindung und unser Gefühl von der Welt ins Außerordentliche steigert, und uns teilhaben läßt an den Reichtümern seiner eigenen außerordentlichen Seele.

Die rein künstlerische Begabung, und der Genius, der sie handhabt — man wird sich hoffentlich an dem mythologischen Ausdruck nicht stoßen — sind eben zweierlei. Die spezifische Begabung und ihre Ausbildung bedeuten sogar das wenigste. Das gilt für alle Künste. Stephan George und Konsorten haben uns bewiesen, daß Goethe kein ganzes Dutzend guter Verse gemacht hat, aber ich denke, Goethe sei auch in seinen anderen Versen doch etwas mehr als Stephan George.

„Wenn auch seine Malerqualitäten keine höheren sind“, habe ich vorhin gesagt. Aber auch, wenn sie viel geringer sind. Darauf



CLAUS MEYER
DER NEUNJÄHRIGE CHRISTUS IM TEMPEL

kommt es an, was er mit den Mitteln, die ihm zu Gebot stehen, ich meine mit den Ausdrucksmitteln, künstlerisch zu sagen vermag.

Nicht in Frage kommt, wessen Ausdrucksmittel unzulänglich sind; er ist notwendig ein unzulänglicher Künstler. Aber die Ausdrucksmittel einer Kunst sind mannigfaltig.

Franz Hals ist einer der größten Maler aller Zeiten. Ein so absoluter „Maler“ ist z. B. ein Michelagnolo bei weitem nicht. Ja, wenn man den Sinn und Begriff des Malertums, das ein Franz Hals repräsentiert, recht streng und eng nimmt, so wird man immerhin den Satz wagen dürfen: In diesem Sinn war Michelagnolo *„eigentlich“* überhaupt kein „Maler“. Wer wollte aber leugnen, daß er, auch wo er nur malt, nicht viel mehr sei?

* * *

Zu demselben Resultat führt übrigens auch eine rein formale Betrachtung. Und vielleicht ist diese sogar, weil bündiger und klarer, noch überzeugender und einwandfreier.

Jede Kunst setzt zweierlei Anlagen und Fähigkeiten voraus, einmal ganz spezielle, die in den anderen Künsten entbehrlich sind, und dann solche, die für jede künstlerische Tätigkeit, oder die wenigstens für eine ganze Gruppe von Künsten erforderlich sind. Die rein malerische Veranlagung, sagen wir das absolute Malerauge, die absolute Malerempfindung, wodurch man etwa ein Velasquez wird, sie kann der graphische Künstler, der Bildner, der Architekt entbehren. Aber es gibt Gesetze, die allen diesen Künsten gemein sind, und wofür das Gefühl jedem Künstler, welche spezielle Kunst er auch treibe, lebendig eingeboren sein muß. Wer diese allgemeinen Gesetze höchst lebendig und wirkend im Gefühl trägt, ist als Künstler dem anderen weit überlegen, der die spezifischen Anforderungen seiner Kunst wohl im höchsten Grad erfüllt, aber für jene allgemeinen künstlerischen Voraussetzungen nur ein schwaches, unsicheres, unzulängliches Organ besitzt.

Ein Michelagnolo ist im spezifischen Sinn des Wortes ein viel geringerer Maler als Velasquez, aber er ist dennoch, auch wo er nur malt, viel mehr als Velasquez.

Ich möchte den sehen, der die Sixtinische Kapelle kennt und das leugnen wollte, wie hoch er auch die Einzigheit des Phänomens, das der große Spanier darstellt, anschlagen mag.

Vielleicht ist es noch nötig — es sollte aber allerdings nicht nötig sein — zu betonen, daß hier bei der künstlerischen Einschätzung der Sixtinischen Kapelle durchaus abgesehen wird von dem „philosophischen oder religiösen Gehalt“ dieser Malerei, mit deren Deutung und Auslegung Dichter und Gelehrte schon ganze Bände gefüllt haben und noch immer wieder füllen werden. Für unsere Art Betrachtung existiert dieser Gehalt nicht einmal. Wir bleiben dabei — und das kann nicht eindringlich genug wiederholt werden — ganz in der Sinnlichkeit. Auch wo wir von Weltanschauung reden. Wir gebrauchen das Wort Anschauung dabei in seiner ursprünglichsten Bedeutung. Der Philosoph und Dichter Michelagnolo geht uns hier nichts an. Wir ignorieren ihn hier vollständig. Wir sind so frech, ihn hier mit Geringschätzung zu behandeln.

Wenn wir sagen, Michelagnolo als Maler der Sixtinischen Kapelle ist eigentlich ein geringerer Maler als Velasquez, aber er ist zugleich mehr als Velasquez, so beziehen wir dieses „mehr“ einzig und allein auf den darstellenden Künstler, wie er sich offenbart in rein künstlerischen Qua-

CLAUS MEYER — MEIN SOHN HANS PETER



CLAUS MEYER KLOSTERSCHULE (1898)

litäten, in Qualitäten der Form und des Ausdrucks, die beide mit philosophischer Deutung und Bedeutung nichts zu tun haben.

Wir hätten statt Michelagnolo auch Raffael als Beispiel nehmen können.

Viel besser „malen“ als Raffael konnte Andreas, der Sohn des Schneiders; aber Raffael war doch viel mehr — auch wo er einfach malte.

Ja, wirklich: man kann in einem gewissen ausschließlichen, engen und strengen Begriff „eigentlich“ kein „Maler“ und doch viel mehr sein als viele „Maler“. Paradox ist das nur fürs Ohr.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Kunst ist sinnliche Wiedergabe des Geheimnisvollen, des Göttlichen im Menschen und in der Natur.
Franz Liszt

*

Man mag in der Technik noch so stark sein; um ein ganzer Künstler zu sein, muß man es noch anderswo sitzen haben. *Meissonier*

*

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Das *Künstlerhaus* beginnt die Reihe seiner winterlichen Vorführungen mit einer absolut pointelosen Ausstellung. Die Kollektionen von MÜLLER-KURZWELLY und von JÜTTNER unterscheiden sich in keiner Weise von früher gesehenen. Ein riesenhafter, als Wanddekoration für das Justizgebäude in Rudolstadt bestimmter St. Georg von AD. MÄNNCHEN gehört mit seinem ornamentalen Charakter kaum in eine Gemälde-Ausstellung. Die Porträts des gleichen Künstlers verraten eine der Tafelmalerei recht entwöhnte Hand. Eine leidlich gute Figur machen hier MAX UTH und WILLY HAMMACHER. Dieser mit einem auf Lichtblau und Graugelb durch zwei Räume gegebenen Interieur ›Wohnstube in Schweden‹ und einer ›Venezianischen Vollmondsnacht‹; jener mit einem sehr frisch gesehenen ›Dorfteich‹ in Vorfrühlingsstimmung. Zwei andere Bilder von Uth haben leider etwas Unruhiges in der allzu lebhaften Farbe. Von HANS HERRMANN sieht man ›Marktschiffe in Rotterdam‹ in seiner bekannten Art, von O. JERNBERG eine vortreffliche herbstliche Chaussee, von A. PEPINO ein Blumenstilleben und eine Parklandschaft mit Wasser, von STUART PARK sehr effektvolle, ›Gelbe Narzissen‹ gegen Schwarzgrün, von KNAUS einen tonschönen

kleinen »Jäger« im Walde. FRITZ WERNER ist durch ein paar seiner Menzelhaft intimen Bildchen »Bauernhof« und »Garten« vertreten. CARL A. BRENDEL zeigt in einem »Lyriker«, der mit einem pfaublau kostümierten rothaarigen, weiblichen Wesen in einem Park an dem Bassin einer Rokokofontäne sitzt, das Bestreben, sich Friedrich Stahl in seiner letzten Art anzuschließen. Aber leider hat er nicht soviel gelernt wie dieser und besitzt auch nicht dessen feine Empfindung für Ton und Farbe. Der übrige Inhalt der Ausstellung verlockt nicht einmal zur Erwähnung.

Im *Salon Keller & Reiner* produziert sich der als Zeichner bereits bekannt gewordene Schweizer JOHANN BOSSARD nunmehr als Bildhauer. Auch in dieser Eigenschaft gibt er sich als Grübler, der mit den Mitteln der Kunst die großen Welträtsel lösen möchte. Es fehlt ihm wahrhaftig nicht an Eigenart; aber bedenklich an Kultur. Vielleicht ist die Differenz zwischen seinem Wollen und seinem Können auf dem neuen Gebiet nicht mehr so auffällig wie in seinen früheren Leistungen; aber das von ihm beliebte Uebertrumpfen des Michelangelo wird überall da als Geschmacklosigkeit angesehen werden, wo man sich nicht durch große Gebärden imponieren läßt und den Reichtum des künstlerischen Geistes nicht nach dem äußerlichen Kraftaufwand mißt. Bossards Kolossalgruppe »Das Leben« ist unmögliche Plastik. Andere Sachen wirken wie schlecht verdaute Reminiszenzen an die großen Meister des Barocks. Das Gelungenste sind zwei als Lichtträger funktionierende, vielfach geflügelte bronzene Engelfiguren, deren strengere Formen Stil haben, allerdings mehr einen ans Kunstgewerbe als an hohe Kunst gemahnenden. Das ist in diesem Falle ein Lob. Schade, daß der Zeichner Bossard von diesem Stil nichts in seinen hier und bei *Amsler & Ruthardt* ausgestellten Arbeiten hat, die an Tiefgründigkeit des Inhaltlichen nichts, an zeichnerischem Vermögen sehr vieles und an Klarheit der Disposition alles zu wünschen übrig lassen. ALFRED A. WOLMARK-London, der eine Kollektion von Gemälden und Zeichnungen ausstellt, hat nicht einmal Originalität als Entschuldigung für seine kümmerlichen Leistungen anzuführen. Recht viel Gutes bietet der Salon in einer Vorführung von schwedischen Kunstbronzen nach Entwürfen verschiedener Künstler. Der interessanteste unter diesen ist wohl HUGO ELMQUIST, dessen Kleinbronzen und Ziergefäße mit Dekorationen von lebenden Tieren und Blumen einen starken künstlerischen Reiz besitzen. Die nach einem eigenen Verfahren hergestellten Bronzen Elmquists zeichnen sich, abgesehen von ihren formalen Vorzügen dadurch aus, daß die Hand des Ziseleurs sie nicht berührt hat, wodurch die natürliche Patina zur Wirkung gelangt, deren Farbenschönheit die besondere Zierde dieser Arbeiten ausmacht.

HANS ROSENHAGEN

ZÜRICH. In der September-Ausstellung des Züricher Künstlerhauses stand der Engadiner Künstler GIOVANNI GIACOMETTI im Vordergrund des Interesses. Giacomettis Kunstschaffen hat sich lange Jahre vorwiegend unter dem Eindruck eines gewaltigen künstlerischen Erlebnisses bewegt: Unter Segantini. Von Segantini hat er halb als Schüler, halb als Genosse und Freund das künstlerische Abc über die Anschauung der Hochgebirgswelt gelernt; von Segantinis Malweise eignete er sich für lange Jahre den pointillistischen Farbenauftrag an. Für Giacometti wurde dieses Mittel zuerst Selbstzweck. Später hat sich dieser Zug zum Werkmäßig-Technischen verflüchtigt; der Künstler gelangt auf Wegen, die an den besten Neuimpressionisten Frankreichs aus den neunziger Jahren vorbeiführen, zu einem überzeugenden persönlichen malerischen Stil. Entscheidende Merkmale seiner Kunst sind eine starke dekorative Tendenz und das Bestreben, alles Farbige einander zu verbinden, die gesamten Werte auf eine zusammenhängende Formel zu bringen. Vom Pointillistischen sind seine reifen selbständig gehaltenen Werke weit entfernt, und diejenigen Werke seiner Hand, bei denen Form und Farbe am innigsten vermählt sind, sind die verständlichsten und »schönsten« Erzeugnisse seiner Kunst; so gehören die lebendigen farbigen Stimmungsnachdichtungen nach der Natur, wie sie in den Schilderungen einer abendlichen Wiese mit Schafen aus dem Bergell, wie sie nach anderen scharfen Beobachtungen des Engadins vorliegen, zu gewissen Endpunkten seines Schaffens, während sich wiederum auf andern Werken die Absicht und das malerische Wollen nur in einer Art von malerischer Engschrift angedeutet findet. In ihnen aber findet der für impressionistische Wirkungen gut vorgebildete Betrachter einen Kunstschaffer von starkem Temperament, einen Maler, der der Natur in erhabene Geheimnisse hineinzusehen bestrebt ist. Darin liegt ein



CLAUS MEYER DER HUMANIST



• CLAUS MEYER •
DIE BRIEFLESERIN

Vorzug des Engadiner Malers begründet, den mit ihm wenige der reinen Impressionisten teilen. Besitzt Giacometti als Impressionist mit starkem dichterischen Empfinden Kompositionskraft und schöpferische Einfälle, so geht er zuweilen — nicht minder temperamentvoll — rein malerischen Untersuchungen nach, dem künstlichen Licht im Innenraume und seinem Farbenspiel, und den Wirkungen der Nachbarschaft gegensätzlicher Farben in anderen verwickelten Beleuchtungsverhältnissen. Oder er studiert das ornamentale Nebeneinander der Bäume, Flüsse, Steinlagerungen, Wolkenbildungen, um aus diesen Gegenständen ein zusammenhängendes natürliches dekoratives Gebilde herauszugestalten. Hier verschwindet zuweilen vielleicht jede landschaftliche Vorstellung hinter dem Ornamentalen und der Inhalt scheint Giacomettis Naturanschauung gewaltsam untergeordnet. Die Kühnheit, mit welcher das Problem angefaßt ist, ersetzt dann die Unzulänglichkeit der versuchten Lösung.

HERMANN KESSER

KÖNIGSBERG i. Pr. In *Teicherts Salon* haben sich zu der Kollektivausstellung von R. KRAUSKOPF eine Anzahl Werke anderer einheimischer Künstler gesellt. ERNST BISCHOFF-CULM zeigt vier Bilder, die künstlerische Ausbeute des letzten Sommers, welche die arme und doch so reizvolle Landschaft der Kurischen Nehrung und deren Bewohner schildern: Natur und Mensch in enger Verbindung als künstlerisch gleichwertige Komponenten. Alle vier Stücke zeigen die Menschen im Sonntagskleid und atmen Feierstimmung. BISCHOFF verfügt über eine große Sicherheit des Auges und der Hand; aber freilich kann er nur malen, was ihm still hält, und bleibt darum stets auf das Modell angewiesen —: die flüchtig wechselnde Bewegung festzuhalten, scheint ihm versagt. Die Bilder zeigen ein lebhaftes, beinahe knalliges Kolorit; ihre Wirkung wird ein wenig beeinträchtigt durch die Größe des Formats, für das der Gegenstand nicht bedeutend und interessant genug ist. Trotz dieser Mängel sind seine Arbeiten recht erfreulich. WALDEMAR RÖSLER, ein hoffnungsvolles Talent unter unseren Jüngsten, sündigt durch arge Geniepatzerei. H. WAGENBICHLER stellt einige zart und poetisch empfundene Sachen (Stilleben, Landschaft u. a.) aus. MARGARETHE OSTERROHT, von Hause aus Bildhauerin, leistet als solche Tüchtiges, aber nicht eben Hervorragendes, bekundet aber ein ungewöhnliches Talent für kunstgewerbliche Arbeiten, für deren Ausführung sie unter den Handwerkern am Orte geeignete Kräfte zu gewinnen verstanden hat. Sie besitzt ein feines Verständnis für die Eigenart des Materials, ein noch feineres für den Reiz der Linie und Fläche. Der Pflanzenwelt weiß sie durch geschickte selbständige Stilisierung eine erstaunliche Fülle köstlicher Schmuckmotive abzugewinnen.

HUGO WITT

BUDAPEST. Auf der Nachlaß-Ausstellung des kürzlich verstorbenen Malers ALEXANDER BIHARI wurde bei einigen Bildern eine gefälschte Unterschrift festgestellt. Bei weiterer Untersuchung ergab sich, daß auf nicht weniger wie 281 Bildern die Signatur gefälscht ist. Die Witwe Biharis erklärte alle Bilder für echt, nur habe sie die Unterschrift auf die Bilder gesetzt. Eine Kommission wird nun den ganzen Nachlaß auf seine Echtheit prüfen.

BERLIN. Am 22. und 23. November versteigert das Kunstauktionshaus Rudolph Lepke die Sammlung Georg Agath, Breslau, bestehend aus kunstgewerblichen Arbeiten der Gotik und Renaissance.

WEIMAR. Dritte Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes*. Die Zahl der Besucher belief sich auf ca. 17000; für hiesige Verhältnisse ein immerhin erfreuliches Resultat. In letzter Zeit wurden noch für das Großherzogliche Museum für M. 30000.— und privatim vom Großherzog für M. 8000.— angekauft. Dazu kommen noch die Privatankäufe.

r.

MÜNCHEN. Eine Ausstellung *englischer Meister des 18. Jahrhunderts* hat die rührige *Galerie Heinemann* in München veranstaltet und wir bekommen dabei Werke zu sehen, wie sie in Deutschland nur selten gezeigt werden. Namentlich ist RAEBURN durch wundervolle Arbeiten vertreten und JOHN CONSTABLE durch eine große Kollektion von Landschaften (35 Bilder) aus verschiedenen Entwicklungsstadien dieses, für die ganze moderne Malerei so hochbedeutsamen Künstlers, der auch durch seine Schüler, die Maler von Barbizon auf die Münchener Meister der intimen Landschaft, die Schleich, Lier und Ebert, beträchtlich eingewirkt hat. Gerade in dieser Kollektion sind Bilder (wie »Hampstead Heath«), welche jene Zusammenhänge ganz verblüffend erkennen lassen. Ein prächtiges Werk ist die monumentale Darstellung der »Stonehenge«, Tinterns Abbey usw. Das bedeutendste Werk Henry Raeburns und wohl auch die Perle der ganzen Sammlung ist das dreifigurige Familienbild, unendlich liebenswürdig, bei aller Behaglichkeit vornehm und meisterhaft in seiner leichten, flüssigen und sicheren Malerei, seinem warmen, feinen Ton. Das Bild eines Herrn von staatsmännischem Typus in dunklem Rock, das koloristisch überaus feine und menschlich nicht minder anziehende Konterfei des Sir Alexander Campbell, das des Lord Douglas reihen sich würdig an. Von THOMAS GAINSBOROUGH sind ein paar schöne Frauenbildnisse da, von denen das einer jungen Dame mit hoher Rokokofrisur durch prickelnd delikate Malerei und feine Zeichnung hervorragt, unter den Bildnissen von JOSHUA REYNOLDS überrascht namentlich das frühe Porträt der Countess of Hyndford durch entzückenden Reiz der Farbe. Charakteristischer für seine spätere Art ist das Bild der »Robinetta«, doch scheint die Autorschaft nicht festgestellt. Ungleich ist LAWRENCE vertreten; mit großer Eleganz hingeschrieben ist das Bildnis der Lady Hill, ferner die flotte »Kinderstudie«. Ein charmanter GEORGE ROMNEY stellt die Herzogin von Kent in der Uniform ihres Mannes dar; auch das Bildnis eines Richters in rotem Talar, Sir Robert Stronge, ist eine gute Arbeit, ebenso JOHN HOPPNERS Bild eines jungen Mädchens. Vortreffliche Landschaften sind von DAVID COX und J. CROME, sogar von TURNER sind zwei, wenn auch frühe Bilder, darunter eine höchst interessante Ansicht von Edinburgh vorhanden. — Im Vorraume des großen Oberlichtsaales, der die Engländer aufnahm, wurden einige wertvolle Gemälde französischer Meister ausgestellt. Der Kopf einer alten Frau und das Bildnis Antonin Prousts vom jungen MANET, eine Reihe landschaftlicher Werke von COURBET, ein COROT von wunderbarer Tonschönheit und ein Blumenstück von FANTIN-LATOUR würden für sich allein den Besuch der Ausstellung lohnen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Dr. G. J. Kern, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung. Ein Erinnerungsblatt. Mit 6 Abbildungen. Berlin 1906 (Edmund Meyer). Preis M. 1.50.

Eine so bedeutsame Veranstaltung wie die Deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin 1906 fordert be-



CLAUS MEYER FÜRCHTET EUCH NICHT!

greiflicherweise zu sehr verschiedenen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Betrachtungen heraus. Man täusche sich aber nicht und meine, nun sei der Blick über die Malerei des 19. Jahrhunderts völlig geklärt, das historische Urteil sei nun über die Einzelnen zu fällen. Der vorliegende Bericht Kerns über die Jahrhundertausstellung, der als Ganzes wohl eine gute Uebersicht gibt, legt solche Erwägungen nahe. Die Urteile Kerns über einige Maler der letzten Hälfte des Jahrhunderts dürften von historischer Sachlichkeit doch noch weit entfernt sein, wogegen die Entwicklung der früheren deutschen Meister des letzten Jahrhunderts weniger widerspruchsvoll uns erscheint. — Im allgemeinen aber wäre zu wünschen, die Historiker würden weniger die letzten Jahrzehnte historisch zu behandeln suchen; statt dessen möchte die Sammlung und Betrachtungsmöglichkeit der malerischen Werke des letzten Jahrhunderts mit immer regerem Eifer betrieben werden. In diesem Sinne schon ist das offizielle Werk über die Jahrhundertausstellung, das die größtmögliche Fülle von Bildern zu selbständiger Betrachtung uns gibt, ein viel wichtigeres, als kleinere oder größere Erörterungen über Wert und Unwert einzelner Meister, die zum Teil noch unter uns schaffen.

Willy Pastor, Donatello. (Die Kunst, herausgegeben von Richard Muther. 46. Band.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. M. 1.25.

Es steht sehr viel mehr in dem Bändchen, als man das im allgemeinen von einem so äußerlich reizvoll ausgestatteten Werkchen zu erwarten pflegt. Pastor faßt sein Thema sehr ernst auf, er gibt uns auch auf Fragen Antwort, die wir nicht an jede Künstlerbiographie zu stellen gewohnt sind. Daß Pastor nicht, wie dies in solchen Monographien leider nur zu oft geschieht, in eine planmäßige aber unsachgemäße einseitige Verherrlichung des Künstlers fällt, von dem er redet, soll besonders gerühmt sein. Oft genug wird dadurch das lebendige Interesse für den Künstler getötet, denn der intelligente Leser folgt nur solange seinem Führer gern, als er bei ihm weiterschauendes Wägen der Werte bemerkt. Pastor hat in diesem Bändchen, dessen Inhalt uns bis zuletzt

fesselt, obwohl der Reiz der Lektüre nicht etwa auf äußerlichen und leichten Mitteln beruht, uns Donatello etwas verkleinert — aber mehr als mancher andere Biograph fesselt er uns doch an diesen bedeutsamen Künstler der Frührenaissance.

Georg Buß. Das Kostüm in Vergangenheit und Gegenwart. Sammlung illustrierter Monographien, Band 17. Mit 134 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing. Preis 4 M.

Das vorliegende Werkchen zeigt uns Abbildungen von Bildern und Skulpturen aus verschiedenster Zeit und gibt so unzweifelhaft richtige Bilder von den Trachten der Aegypter und Griechen, der Römer und aller christlichen Jahrhunderte. Darin liegt der illustrative Wert des Buß'schen Buches. — Leider nur sind die Abbildungen alle schwarz. Deshalb kann das Werkchen uns zwar vortreffliche Dienste leisten, wenn es sich um zeitliche Orientierungen handelt, als Vorlagewerk aber für solche, die sich und andere gern einmal historisch richtig »kostümieren« wollen, hat diese Geschichte der Kostüme geringen Wert. Die Originale unserer Galerien und Museen können diesem Mangel allerdings rasch abhelfen, zumal der unterhaltende und gut unterrichtende Text des Bandes manchen Aufschluß gibt über Art und Farbe der einst getragenen Kleiderstoffe.

VERMISCHTES

KÖLN a. Rh. Die an den Rheinischen Eisenbahnlinien beteiligten preußischen und süddeutschen Eisenbahnverwaltungen haben eine Konkurrenz zur Erlangung eines Plakats, das die Lust zum Besuche des Rheins wecken soll, ausgeschrieben; näheres teilt das Verkehrsbureau der Kgl. Eisenbahndirektion Köln a. Rh. mit.

STUTTGART. Das von Prof. PANKOK im Auftrag des Vereins der Kunstfreunde erbaute Atelierhaus am Stafflerberg ist nunmehr eröffnet worden.

KARLSBAD. Auf das Ausschreiben eines Wettbewerbes für den Kolonnadenbau sind 50 Projekte eingelaufen, welche die verschiedenartigsten Lösungen der künstlerisch hochinteressanten und schwierigen Baufrage zeigten. Die Entscheidung des Preisgerichtes ist folgende: 1. Preis: 8000 K Kennwort »Marta«, Architekt FRANZ JOSEF WEISS, Posen; 2. Preis 5000 K Kennwort »Colonnae«, Architekt Professor MAYREDER, Wien. Zwei dritte Preise je 3000 K Kennwort »Fontes unitae«, Architekt OTTO WAGNER, Wien und Kennwort »Hirschensprung B«, Architekten KARL FELSENSTEIN und K. PALUMBO, Wien. Interessant ist, daß von den 50 Projekten 42, also eine erdrückende Majorität, den alten Stadtturm und 32 auch die alte Schloßbrunnkolonnade erhalten wollen, obwohl der Umbau oder die Demolierung dieser Objekte nach dem Programme zulässig war. Gewiß ein einwandfreies Votum vonseiten der Künstler für die Erhaltung dieser historisch und künstlerisch wertvollen Objekte.

WEIMAR. Das Großherzogliche Staatsministerium hat sich entschlossen, die Direktion des Großherzoglichen Museums, des Goethe-Nationalmuseums sowie des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe hinfort in eine Hand zu vereinigen. Die erstgenannten Institute wurden bisher vom Geh. Hofrat Dr. Ruland, das letztere vom Grafen Keßler geleitet. Als neuer Direktor der drei Anstalten wurde DR. KARL KÖTSCHAU gewonnen. Kötschau war bisher Direktor des Kgl. Historischen Museums in Dresden und vorher des Herzoglichen Museums in Koburg; er ist Begründer der Zeitschrift »Museumskunde« sowie Herausgeber des »Dresdener Jahrbuches der bildenden Kunst«. r.



AUGUST HOERTER
† 23. Oktober 1906

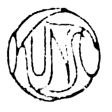
PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

KARLSRUHE. Hier ist der Nestor der hiesigen Künstler gestorben, der bekannte Landschaftsmaler Prof. AUGUST HOERTER, geboren 1834 in Elberfeld, ursprünglich Schüler von RICHARD SEEL und KARL FRIEDRICH LESSING an der Düsseldorfer Akademie, welch letzterem er nach Karlsruhe folgte. Aug. Hoerter ragte in unsere moderne Zeit herein als der letzte kernige und kraftvolle Vertreter jener von Lessing begründeten Düsseldorfer Richtung der Landschaftsmalerei. Vor allem in der stilvollen, wuchtigen Darstellung von Wasserfällen war er seinerzeit ein unübertroffener Meister. Werke von ihm befinden sich u. a. in der Großh. Kunsthalle und im Privatbesitz des Großherzogs von Baden.

KARLSRUHE. Der Großherzog von Baden hat anläßlich der Feier der goldenen Hochzeit des Badischen Großherzogspaares den Akademieprofessoren Dr. HANS THOMA und GUSTAV SCHÖNLEBER die *goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft* und den Kunstmalern ALBERT HAUEISEN, WILHELM SÜS, HERMANN GÖHLER und WILHELM LANGHEIN den Professorentitel verliehen. Ferner bestimmte er, daß die bisher auf seinem Lustschlosse Mainau im Bodensee befindlich gewesenen zwei Meisterwerke von ANSELM FEUERBACH, das »Blumenmädchen« von 1856 und das prachtvolle Bildnis der »Nana« von 1860 — wohl das schönste des unsterblichen Großmeisters echt deutscher Kunst — in der Großh. Kunsthalle zu Karlsruhe (die somit zwölf Werke von Feuerbach besitzt) aufgehängt werden.

GESTORBEN: In Paris im Alter von 66 Jahren der Maler PAUL CÉZANNE; er war einer der größten impressionistischen Meister und hatte neben Manet wohl den größten Einfluß auf die junge Generation. Seine mosaikartig aus Tonflecken zusammengesetzten Landschaften und Stilleben sind von außerordentlicher Kraft (s. unsere Abbildung in Jahrg. XVI S. 61); stets nach Neuem ausgehend, war er einer der hervorragendsten Malertechniker; im besonderen im Stilleben darf er als einer der größten Meister angesehen werden; in Berlin am 13. Oktober der Bildhauer GUSTAV GROHE und der Lehrer an der Kgl. Hochschule für bildende Künste HUGO HERWARTH; in Girgenti auf einer Sizilienreise der Königsberger Bildhauer Prof. FRIEDRICH REUSCH; in Berlin der Bildhauer Prof. Dr. K. F. HARTZER im 69. Lebensjahr; in Antwerpen der Bildhauer Prof. JACQUES DE BRAEKELEER, 83 Jahre alt.

Redaktionsschluß: 31. Oktober 1906 Ausgabe: 15. November 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



REINHOLD BEGAS
PAN UND PSYCHE



REINHOLD BEGAS SELBSTBILDNIS

REINHOLD BEGAS

Von Walther Gensel

Der fünfundsiebzigste Geburtstag von Reinhold Begas fiel mit dem dreihundertsten Rembrandts zusammen. An dem Tage, da unser aller Augen auf Leiden und Amsterdam gerichtet waren, da wir der unendlichen Bereicherung gedachten, die uns der größte Lichtmaler aller Zeiten gegeben, lasen die meisten von uns wohl nur flüchtig über die Grüße hin, die die Zeitungen dem Erneuerer der Berliner Bildhauerschule, dem berühmtesten deutschen Bildhauer unserer Zeit darbrachten. Dem berühmtesten. Man frage gebildete Franzosen, Engländer, Belgier oder Italiener: der Name Begas ist der einzige, der Weltruf hat. Hildebrand wird draußen von nur wenigen gekannt und von noch weniger Leuten verstanden, Klingers Ruhm ist den andern Völkern fast ein Rätsel. Als 1900 die deutsche Kunst auf der Pariser Ausstellung erschienen war, da schwankte man keinen Augenblick, wem man den großen Preis zuerkennen solle. War man von Begas' „Richtung" nicht begeistert, so beugte man sich vor seinem Können und seiner historischen Bedeutung. Nur in Deutschland tobte noch der Streit. Zu fühlbar hatte der Meister seine Abneigung gegen Andersdenkende und Andersschaffende kundgetan, als daß man ihm nicht Gleiches mit Gleichem hätte vergelten wollen. Solche Gefühle sind nur zu menschlich, sie dürfen aber unser Urteil nicht dauernd trüben. Wer sich stark fühlt, ehrt den Gegner, auch wenn er ihn bekämpft.

Keine schönere Huldigung hätte der Verein Berliner Künstler dem Meister darbringen können, als durch die Ausstellung seiner Werke, die im September und Oktober im Saale der alten Akademie in der Potsdamerstraße veranstaltet wurde, an derselben Stätte, wo zu Beginn des Jahres der Nachlaß Meuniers ver-



REINHOLD BEGAS. DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

eint gewesen war. Mit Recht hatte man in ihr die früheren Perioden seines Schaffens in den Vordergrund gestellt, weniger allerdings die der raschen und glänzenden Entfaltung seines Talentes — wurde doch schon dem Einundzwanzigjährigen sein „entschiedenes Talent" bezeugt — als die seines besten Mannesalters, des vierten und fünften Jahrzehnts seines Lebens, da die künstlerischen Gedanken ihm in verschwenderischer Fülle zuströmten und unter seinen Händen Gestalt gewannen. Die Werke seiner späteren Zeit, der Neptunsbrunnen, das Kaiser Wilhelm- und das Bismarck-Denkmal stehen ja fortwährend vor unseren Augen. Und natürlich handelte es sich wesentlich um kleinere Werke, um Büsten, Einzelfiguren und Gruppen. Doch gaben eine Anzahl Denkmalsskizzen auch von nicht ausgeführten größeren Werken oder von früheren Entwicklungsstadien ausgeführter in interessanter Weise Rechenschaft.

Der Grundzug im Wesen des Meisters ist lebensfrohe Sinnlichkeit. Die kluge Berechnung Hildebrands ist ihm ebenso fremd wie das grüblerische Wesen Klingers. Ueberall spüren wir die unendliche Freude, die es ihm gewährt, die Schönheit nackter Körper in Ton und Stein wieder erstehen zu lassen. Und wie jeden gesund sinnlichen Künstler zieht es ihn natürlich zunächst zu den Formen des weiblichen Körpers. Seine lieblichen Rundungen, seine Schwellungen und Grübchen, die Falten und Fältchen, die die schimmernde Haut in der Bewegung erhält, reizen ihn immer aufs neue. Aber seine Sinnlichkeit hat doch nicht die flämische Robustheit eines Rubens; sie wird durch ein feines Gefühl für Grazie gemildert. Näher als die Flämen stehen ihm die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts, Girardon, Coysevox, Pajou. Bei dem Frühwerk der von Pan getrösteten Psyche (s. unser Titelbild), wie bei der von Merkur entführten Psyche sind die Formen noch jungfräulich herb, aber so recht in seinem Elemente scheint sich der Künstler doch erst gefühlt zu haben, als er die schwellenderen Glieder der vom Zentauren entführten Nymphe (s. Abb. S. 143) oder die Formenweichheit



••• REINHOLD BEGAS •••
DER RAUB DER SABINERIN

jugendlicher Mütterlichkeit bei der den Amor tröstenden Venus (s. Abb. unten) modellierte. Im absichtlichen Gegensatz zu der früheren Schule, bei deren Werken die Haut fast straff anliegt, ist hier die Hand mit Zärtlichkeit jeder kleinsten Vertiefung oder Schwellung gefolgt und hat dadurch auch beim Beschauer ein eigentümlich sinnliches Gefühl erregt, das man ein Betasten mit den Augen nennen könnte. Gern setzt Begas dann weibliche Weichheit in Gegensatz zu männlicher Kraft, ohne aber in übertriebenes Muskelspiel zu verfallen, so bei dem die Sabinerin raubenden Römer (s. Abb. S. 131), dessen straffer Arm so tief in das üppige Fleisch des Weibes einschneidet, bei dem elektrischen Funken (s. Abb. gegenüber S. 136), bei den schon genannten Gruppen mit Pan und mit dem Zentauren. Es ist ein charakteristisches Zeichen für seine Kunst, daß er selbst diese bocksbeinigen oder pferdeleibigen Halbgötter in so liebenswürdigen Situationen zeigt. Wie der liebeshungrige Zentaur mit der Linken das Füßlein der Nymphe umfaßt und mit der Rechten in geradezu graziöser Bewegung nach ihrem Arme greift, wie das Weibchen sich sträubt und doch schon gefangen gibt, und wie daraus die anmutigsten Rundungen und Oeffnungen der Gruppe entstehen, darum könnte jeder Rokokokünstler unseren Meister beneiden. Strotzende Männlichkeit um ihrer selbstwillen hat er vor allen im „Athleten“ gegeben. Ganz einzig in seinem Werke ist dagegen die späte Gruppe „Kain und Abel“ (s. Abb. S. 147), in der er eine fast tierische Häßlichkeit geschildert und durch den Gegensatz zu dem edlen Körper des Erschlagenen zu besonders brutaler Wirkung gebracht hat.

Ist Begas als Darsteller des Weibes einer der besten unter den deutschen Künstlern, so möchte ich ihn als Bildner des Kindes über alle stellen. Welcher Besucher Berlins hätte nicht mit innigem Behagen beim Rundgang um den Neptunsbrunnen (s. Abb. S. 145) die entzückenden Putten betrachtet, in denen alle Register kindlicher Gefühle, vom jauchzend mit den Beinen strampelnden Uebermut bis zur weinerlichen Angst mit unübertroffener Meisterschaft gespielt sind. Man denke nur an den bäuchlings über den Muschelrand herabguckenden Pausback oder an den vom schlüpfrigen Gestein einem mächtigen Hummer angstvoll entgegenrutschenden Schlingel! Ihnen ebenbürtig sind die famosen, rein impressionistisch hingeworfenen Kindergruppen „Musik“ und „Malerei“ (s. Abb. S. 140 u. S. 141) vom Gilkaschen Hause in Berlin. Der Malerei möchte ich den Preis zuerkennen, besonders dem prachtvollen, mit auf die Knie gestemmten Händchen so verständnisvoll zuguckenden Kerlchen und dem Modell mit dem entzückenden Rücken. Hierher gehören auch das herzige Bübchen, das bei Vater Pan die Flöte spielen lernt, der getröstete Amor mit den niedlich gespreizten Fingern, der Knabe mit der Urne (s. Abb. S. 152) und der Kandelabersockel im Possartschen Treppenhaus (s. Abb. S. 142). Hätte



REINHOLD BEGAS — VENUS TRÖSTET AMOR



REINHOLD BEGAS MUTTERLIEBE

Begas weiter nichts geschaffen als diese Kindergestalten, sein Name wäre heute natürlich weniger berühmt, stände aber im Buch der Geschichte doch schon unvertilgbar eingegraben.

Weniger bekannt ist Begas als Tierbildner. Seine bedeutendsten Werke auf diesem Gebiete, die „ersten deutschen Arbeiten, welche sich an Naturwahrheit und Größe mit der französischen Tierdarstellung messen können“, befinden sich fernab von Berlin am Schlachthaus in Budapest. Von der einen Gruppe bilden wir die unmittelbar nach einem prächtigen Pußtastier gemachte meisterhafte Naturstudie ab, die das ausgeführte Werk an kraftvoller Lebenswahrheit fast zu überbieten scheint (s. Abb. S. 137). Bekannter sind die gewaltigen Löwen am Kaiser Wilhelm-Denkmal, die sich vielleicht am raschesten von den vielen Figuren einprägen und am dauerndsten im Gedächtnis haften bleiben.

Daß ein so ausgezeichneter Bildner des Lebens auch im Porträtfach Vortreffliches leistet, versteht sich fast von selbst. Begas ragt auch hier weit über das Durchschnittsmaß hinaus. Seine Büste Adolph Menzels (s. Abb. S. 135) ist nicht nur eine der volkstümlichsten sondern auch eine der vollendetsten der modernen deutschen Kunst. Die zwergenhafte Erscheinung, der etwas verbissene Zug um den Mund, der durchdringende Blick, die untrügliche und unbestechliche Wahrheitsliebe kommen bezwingend zum Ausdruck, die Handbewegung hat etwas Momentanes ohne genrehaft zu wirken. Und mit welcher Kunst ist diese Hand, ist dieser prachtvolle Schädel modelliert! Von den Büsten Bismarcks und Moltkes waren die Studien ausgestellt, die die fertigen Werke in der Nationalgalerie an unmittelbarer Lebendigkeit fast noch übertreffen. Auch hier aber überwogen wieder die weiblichen Büsten. Unter denen der kaiserlichen Familie überragen die der Kaiserin Friedrich und die der Erbprinzessin von Meiningen weit die offizieller und kühler wirkenden des jetzigen Kaiserpaares. Knospende Anmut ist am schönsten in der unendlich zarten Büste eines jungen Mädchens (s. Abb. S. 136), sinnende Weiblichkeit in der Gattin des Künstlers (s. Abb. S. 130), reife geistvolle Schönheit in der Frau von Hopfen zum Ausdruck gebracht. Merkwürdig herb wirkt daneben das Bildnis der Frau

Waldecker-Im Hof (s. Abb. S. 144). Begas hat in früherer Zeit übrigens nicht nur mit dem Modellierholz, sondern auch mit dem Pinsel die Züge seiner Freunde festgehalten, in einer auf wenige bräunliche Töne beschränkten, an frühe Bilder seines Freundes Lenbach erinnernden Art. Von seinen sonstigen Versuchen auf dem Gebiete der schwesterlichen Kunst zeugten ein Stilleben und eine merkwürdige Skizze zu einem Theatervorhang. Also auch hier bemerken wir die Neigung zum Dekorativen, die neben der Naturwahrheit einen charakteristischen Zug in seinem Schaffen ausmacht. Unter den Jugendwerken kommt dieser am stärksten in der Bekrönung des Giebels der Börse zum Ausdruck, wo die Gestalten, im Gegensatz zu denen der Rauchschule, lediglich auf Fernwirkung berechnet sind und in ihrem stark bewegten Umriß wie eine schmetternde Fanfare wirken. Wir finden ihn dann auf einigen Denkmalsentwürfen, in der Art, wie er den menschlichen Körper bei Kandelabern und dergleichen rein ornamentalen Zwecken mit fast gewaltsamer Kühnheit unterordnet, und vor allem in seinen ungemein reizvollen Reliefs, von denen das der Venus mit den Tauben vielleicht das reizvollste ist, von der famosen „Natur“ (s. Abb. S. 149), des Alexander Humboldt-Denkmals, der „Mutterliebe“ (s. Abb. S. 133) und vielen andern aber beinahe erreicht wird.



REINHOLD BEGAS MERKUR

Vielleicht ist gerade dieses dekorative Gefühl des Künstlers der Grund für seinen Mangel an eigentlich monumentalem Empfinden, der ihm so herbe Kritiken eingetragen hat. Strenge Silhouetten, Vereinfachung der Formen lagen dem frisch und fröhlich das Leben Nachschaffenden fast gar nicht. Ganz unberührt von diesen Mängeln bleibt das leider nicht zur Ausführung gekommene Grabdenkmal des Dr. Strousberg (s. Abb. S. 144). Das edle Haupt des Verstorbenen, die in ihrem Schmerze doch hoheit- und anmutsvolle Gestalt seiner Gattin, die Kränze tragenden Kindergestalten, alles dies ist von einer sanften Verklärung getragen, wie sie den besten Werken der französischen Plastik eignet. Auch kleinere Denkmäler wie die ebenfalls Entwurf gebliebenen Konkurrenzarbeiten um die Humboldt-Denkmäler (s. Abb. S. 138) werden davon nicht stark beeinträchtigt. Der fackeltragende Genius beim Denkmal Wilhelms, das liebliche halbnackte Mädchen, das der Büste Alexanders den Lorbeerkranz aufdrückt, mögen den Berlinern allerdings ungewohnt genug gewesen sein; sonst hätten sie der nüchternen, mit übereinandergeschlagenen Füßen dasitzenden Statue Alexanders nicht den Vorzug gegeben. Begas hat sich hier offenbar nur bei den Reliefs in seinem Elemente gefühlt. Das an kostbaren Einzelheiten reiche, als Ganzes doch nicht vollkommen befriedigende Schiller-Denkmal (s. Abb. S. 150) wirkt in der Skizze unmittelbarer als im definitiven Modell, im Modell besser als an Ort und Stelle. Ganz seiner Freude am Genrehaften durfte



REINHOLD BEGAS — ADOLF VON MENZEL

sich Begas beim Neptunsbrunnen hingeben, der, was man auch gegen die Silhouette sagen mag, noch einmal eine herrliche Zusammenfassung aller glänzenden Eigenschaften seines Schöpfers darstellt. Aber bis zu einem gewissen Grade versagen mußte sein Genius allerdings vor den Anforderungen des Kaiser-Wilhelm-Denkmals, dessen Schwächen durch die Nähe zweier anderer berühmter Denkmäler obendrein besonders fühlbar werden.

Das Denkmal des Großen Kurfürsten atmet ruhige Kraft, das des Großen Königs volkstümliche Lebendigkeit, das des Großen Kaisers wirkt dagegen pomphaft dekorativ. Allein, war das nicht der Wunsch des Bestellers? Und darf man von einem Bildhauer verlangen, wozu es eines genialen Architekten bedurft hätte: ein Monument aufzurichten, das weder vom Schlosse erdrückt wird, noch gegen dieses auftrumpft, sondern mit ihm zu einem harmonischen Ganzen zusammenklingt? Dalou, der unter den französischen Bildhauern wohl am ehesten mit Begas verglichen werden kann, schuf in seinem Denkmal der Republik im Grunde nur einen ungeheuren Tafelaufsatz, und Meunier und Rodin, um nur die Größten zu nennen, hätten solchen Aufträgen noch viel hilfloser gegenüber gestanden. Auch hier und ebenso bei dem noch anfechtbareren Bismarck-Denkmal vor dem Reichstagsgebäude hat Begas jedenfalls das Beste gegeben, was er vermochte, was innerhalb der Grenzen seiner Begabung lag. Wir können bedauern, daß man mit der Errichtung dieser Denkmäler nicht gewartet hat, bis gewaltigere, unserm Sehnen entsprechendere Entwürfe vorlagen, aber wir dürfen unsre Enttäuschung nicht den Künstler, wenigstens nicht ihn allein entgelten lassen.



REINHOLD BEGAS — BRONZEBÜSTE

Und vor allem dürfen wir darüber nicht vergessen, was er uns Herrliches geschenkt hat. Wenn wir die Männer überblicken, die die deutsche Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts wahrhaft bereichert haben, dann steht Reinhold Begas mit in der allerersten Reihe.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Alle Kunst, wenn sie mehr will, als nur dem Augenblick dienen, wie alle Religion sind aus Sehnsucht geboren. Die Grundstimmung aller Kunst ist Sehnsucht.
Wilhelm Steinhausen

•

Das ist ein Kennzeichen großer Kunst: Sie offenbart ihre große Gewalt vom ersten Augenblick an. Ein Geheimnis fesselt uns gleich an sie. Das ist ihre Macht. Ohne dieses Geheimnis ist das Kunstwerk wertlos. Ohne das Unergründliche würde die Kunst nicht bestehen.
Wilhelm Steinhausen

•

Der Künstler schätze die Technik nicht gering, auch wenn sie noch so schwer zu erlernen ist.
Otto Weiss

•

Die größten Meister sind die geschicktesten Arbeiter gewesen. Ein Kunstwerk kann man nicht einem Sekretär diktieren, man muß die eigene Hand ans Werk legen. Die Kunst ist zugleich Wissenschaft und Handwerk; sie hat ihre Prinzipien, ihre Ueberlieferungen, ihre Formeln, ihre Rezepte und auch ihre Werkzeuge.
Bracquemond

•

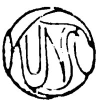
Das technische Wissen und Können ist alles, aber gerade das will kein Mensch glauben. Man will lieber an etwas Außerordentliches, an etwas Uebermenschliches glauben, als sich der Wirklichkeit fügen. Technisches Wissen, langsame und überlegte Arbeit, das sieht natürlich nicht so schön aus wie die Inspiration, das macht weniger Effekt; aber doch sind hier die einzigen Grundlagen der Kunst.
Rodin

•

Wenn man aus unserem Leben herausnimmt, was der Schönheit dient, so bleibt nur das Bedürfnis; und was ist das Bedürfnis anderes als eine Verwahrung vor dem immer drohenden Untergang?
Schiller an G. Körner (22. Jan. 1789)

•

Alle Erweiterung in der Kunst muß von dem Genie kommen; die Kritik führt bloß zur Fehlerlosigkeit.
Schiller an G. Körner (3. Febr. 1794)



REINHOLD BEGAS
DER ELEKTRISCHE FUNKE

DAS WEISS IN DER DEUTSCHEN MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Von Anna L. Plehn

Die Physik will nicht zugeben, daß Weiß eine Farbe sei. So wenig wie sein Gegenteil „Schwarz". Aber die Maler haben sich nie an diese Behauptung gekehrt und solange Pinsel über irgend einen Malgrund wanderten, sind Weiß und Schwarz als Farben behandelt worden. Freilich war es etwas ganz anderes als die Abstraktion, welche die Herren Gelehrten mit diesen Namen belegten. Stets hatten das absolut Helle und das absolut Dunkle teil an den anderen Farben — waren also eigentlich nichts Absolutes. Wenn die Wissenschaft behauptet, Weiß sei keine Farbe, so antwortet die Malerei ungefähr: „Weiß, wirkliches Weiß, gibt es gar nicht, es gibt nur von Helligkeit durchtränkte Farbe".

A. Ewald*) macht die interessante Bemerkung, daß im Laufe der Zeiten das Schwarz und Weiß ihren Charakter geändert hätten. Denn wie seit dem Untergange der antiken Kultur die Wertschätzung des Gelb immer mehr zugunsten des Blau abgenommen habe, so sei auch das Schwarz aus einer Art dunklen Brauns immer mehr zu einer mit Blau gesättigten Dunkelheit geworden. Ebenso sei es mit dem Weiß gewesen. Der Maler wird sagen: aus den warmen Farben sind eben kalte geworden.

*) Arnold Ewald, Die Farbenbewegung, Berlin 1876.

Die nähere Ausführung dieser Beobachtung hat ihr Autor sich vorbehalten, sie ist aber nicht erfolgt.

Jedenfalls aber ist diese Entwicklung keine stetige gewesen. Zeiten, die auf einen kühlen Gesamtton hinarbeiten und die auch Schwarz und Weiß in diesem Sinne behandelten, folgten solche, in denen man sich wieder zur gegenteiligen Gepflogenheit bekannte. Oft wurde der Anschluß an irgend welche älteren Vorbilder für solche Schwankungen maßgebend.

Eine besondere Beschleunigung zugunsten der kühlen Farbenreihe erfolgte durch die Malerei des 19. Jahrhunderts. Alles, was sich ungefähr Blau nennen läßt, wurde hervorgesucht, weil der Unterschied gegen die warmen Töne mehr als je früher betont werden sollte. Obwohl es nicht an Ausnahmen fehlt, so ist diese Anschauungsweise in hohem Grade bezeichnend für die Epoche geworden, in der wir leben. Und da gleichzeitig die Hellmalerei ihre Glanzperiode hat, so bildet besonders das Schicksal des Weiß ein interessantes Kapitel. Und so erschien es mir sehr lohnend,



REINHOLD BEGAS — STIERSTUDIE FÜR DAS SCHLACHTHAUS IN BUDAPEST

in der Deutschen Jahrhundertausstellung zu verfolgen, wie sich unsere Landsleute zu dieser Frage gestellt haben.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Weiß im ganzen ziemlich stiefmütterlich behandelt. Graff ordnete es in den meisten Fällen zugunsten des Gesichtstons sehr unter. Wilhelm von Schadow und Wach hielten auch nicht viel vom Weiß. Und so dachten noch viele andere. Besonders für Frauenporträts wollten die Wenigsten dem Gesichtston einen Konkurrenten geben. Und wenn auch weiße Kleider sehr beliebt waren, wobei man gern an die Eleganz Van Dycks dachte, so durften sie doch in der Regel nicht das Hellste im Bilde sein. Durch viele Falten und Reflexfärbungen wurde der Stoff so verdunkelt, daß den Gesichtern die Helligkeit und zwar der erstrebte Ton von „Milch und Blut" vorbehalten blieb. Uebrigens konnte man sich mit diesem Verhalten auf die besten Vorbilder berufen, mit denen diese Maler sich keineswegs messen durften. Wie oft hatte Tizian gegen allen Augenschein mit königlicher Willkür das Weiß so mit Grau durchfurcht, daß es zum bescheidenen Diener der lichten Frauenschönheit wurde. Und nach ihm hatten viele andere dasselbe Prinzip befolgt. Die Deutschen vom Anfang des 19. Jahrhunderts werden solche Tradition für sich in Anspruch genommen haben. Da sie im allgemeinen in koloristischen Dingen ziemlich ahnungslos waren, werden sie kaum bemerkt haben, daß neben diesem degradierten Weiß auch das, was ihr Lichtes vorstellte, farbigen Reiz so sehr vermissen ließ. Wobei Graff eine Ausnahme bildet.



REINHOLD BEGAS •• DENKMAL ALEXANDER V. HUMBOLDT (ENTWURF)

Selbst die Gruppe von Lichtmalern, welche als Entdeckung der Jahrhundertausstellung gelten, haben sich zu wirklichem Weiß nur ausnahmsweise bekannt. Philipp Otto Runge war der erste seines Jahrhunderts, der in einem einzelnen Fall, in der Allegorie des Tages, durch lebhafte Unterscheidung des Kalten und Warmen der Natur des Lichts nahezukommen suchte. Aber im Weiß, besonders beim Porträt, verkannte auch er den kühlen Wert. Er behandelte es ziemlich unsanft. Durchkreuzte es im hellen Licht mit schwerem Grau — er meinte Sonnenschein damit auszudrücken. Bei zerstreutem Licht machte er aus einem Leinenkragen ein freudlos graues Ding. Er hat weder warme noch kalte Farbe. Das Gesicht erscheint dagegen hell.

Selbst Kersting, der in ein paar Jugendbildern bei aller biedermeierisch vorsichtigen Abschwächung des Kolorits so viel von altholländischer Kultur verrät, läßt sich das Weiß als hellste Pikanterie entgehen, das grade seinen zarten gelben und graugrünen Nuancen als Auffrischung gut getan hätte. Bei Wasmann spielt allerdings zwischen überraschend hellfreudigen Landschaftstönen das Wolkenweiß eine bemerkenswerte Rolle, im geschlossenen Raum unterdrückt er diese Note aber lieber, wie besonders eine feine Tiroler Interieurstudie zeigte. Ebenso war es in jenem



REINHOLD BEGAS
PROMETHEUS



REINHOLD BEGAS KINDERGRUPPE „MALEREI“

schönen Halbaktbild, das man Wasmann neuerdings abgesprochen hat.

Andererseits wachte doch gleichzeitig auch im Figurenbild schon das Weiß auf. Zunächst sind einige Versuche der Nazarener und derer, die mit ihnen zusammenhängen, nicht zu übersehen. Man wollte starke Lokalfarben haben — wenn auch die Ausführung oft hinter dem Willen zurückblieb — und darum war es folgerichtig, daß auch das Weiß als beherrschende lichteste Note auftauchte. Dazu gehörte, daß die anderen indifferenten hellen Töne, also besonders auch die Gesichtsfarbe, bis zu einem gewissen Grade untergeordnet wurden. Veit und Overbeck haben in Selbstbildern diese Farbenauffassung zu einem nach modernen Begriffen harten, aber nicht unkoloristischen Ausdruck gebracht.

Vielmehr mit heutigen malerischen Anschauungen verwandt, wenn auch nicht besonders kräftig, ist das weiße Mullkleid mit seiner lichten Kühle, dem Rosigen und Zartblonden zugesellt und ihnen doch voranstehend, wie es Johann Heinrich Tischbein in dem Bildnis der Christine Westphalen (Hamburg, Kunsthalle) malte. Das ist fast schon eine Note, die auf den jungen Menzel vorbereitete, der im Jahr 1845 die Fenster weit aufmachte und vollen Tag durch die Mullgardinen ins Zimmer ließ. Mit der seit kurzem vielbewunderten Hellmalerei dieses Interieurs offenbarte sich unserer Zeit zum erstenmal mit vollem Gelingen das Weiß als kühle Natur. Ich wiederhole — zum erstenmal, ehe noch die Franzosen dem Weiß so sehr alles Gelb entzogen hatten, wie es dann zuerst durch Courbet und darauf durch Manet-Monet geschah.

Für Menzel bedeutete diese Tat nur eine Episode, und so ist die Namentrias Feuerbach-Marées-Böcklin das nächste, worauf die Aufmerksamkeit sich zu richten hat. Bei allen dreien hat die Stellungnahme sehr gewechselt, je nachdem ihr Credo mehr auf Natureindrücke oder mehr auf stilisierende Tradition gerichtet war. Feuerbach und Marées haben, je weniger sie dem Naturstudium vertrauten, das Weiß immer mehr ausgeschaltet. Je weniger sie Resignation in Bezug auf starkes Kolorit zugunsten der sprechenden Linie übten, desto mehr brachten sie auch das Weiß zur Geltung. Früh fügten beide es in Form von kleinen hellkühlen Zugaben zum Farbig-Dunklen. Bei beiden verschwindet es, je länger, je vollständiger, wird untergeordnet, unschädlich gemacht. Bei Marées gibt es reines Weiß in der frühen Studie zu den Neapler Fresken (drei Männerhalbfiguren, Städt. Museum, Elberfeld). Im Doppelbildnis (er selbst mit Lenbach) bleibt der Hemdkragen im Licht Hellstes, wird rosig, farbig. Beim Hildebrandporträt (1867—68) ist das wirkliche Weiß wie das entschieden Helle überhaupt verschwunden. Je mehr der Maler das



REINHOLD BEGAS KINDERGRUPPE „MUSIK“

wird, was wir Marées nennen, wendet er sich wie vom starken Kolorismus auch vom Weiß ab.

Bei Feuerbach behauptet es sich etwas länger. In den Porträts, besonders in den Nanna-Studienfiguren gibt es oft an bevorzugter Stelle ein kleines, blankes Silberblitzen. Ein Hemdstreif, ein feines Tuch oder kalthelles Greisenhaar. Auch Feuerbach scheidet die große Masse des Weiß in der Regel aus. Früher versuchte er es, wie auch manchmal Marées, mit farbiger Umstimmung. In der Francesca von Rimini (1864) fließt ein breiter Purpurstrom als Reflex über den weißen Atlas, wo er am lichtesten sein soll. Fast solche Optik durch farbige Gläser, wie bei dem Antipoden Piloty. Dergleichen kommt nur einmal noch abgeschwächt wieder. Bei der Lesbia vier Jahre später. Dann siegt die Linie über den Kolorismus. In den Iphigeniebildern wird das Weiß zu Grau. Nur im Schwarzblau des Haars noch sprühendes Temperament. Endlich die Amazonenschlacht. Da ist es mit dem Weiß vorbei. Es ist dem stumpfen Zusammenklang von fahlem Fleischton, ernstem Weinrot und trübem Pfaublau gewichen. Venezianisch gedämpfte Farbentradition stellt sich neben das triumphierende Aufbäumen und wehe Hinsterben dieser Linien, mit denen Feuerbach das Versprechen einlöste, das Cornelius einmal der deutschen Kunst gegeben.

Ein einziges Mal, und das geschah in einem der beiden dekorativen Frauenbilder in der Tracht von 1868 (ich spreche von dem Exemplar der Sammlung Hänel in Kiel), ist der Versuch gemacht, die Freilichtverhältnisse und also auch kühles, schattenloses Weiß als breite Masse dekorativ zu behandeln. Seine Trägerin steht neben dem vollen kühnen Hellblau, Schwarz und Erdbeerrot der anderen Toiletten. In dem Schwesterbild dieses Exemplars (Nationalgalerie) versuchte der Künstler es noch — oder schon wieder? — mit der Abschwächung aller Farben. Das weiße Kleid mußte hier in den Hintergrund rücken, wodurch es natürlich an Helligkeit und Wirkung verlor.

Mehr der natürlichen Farbe zugetan, seinen Kolorismus bei aller Stilisierung immer wieder durch die Berührung mit dem Wirklichen verjüngend, hat Böcklin auch dem Weiß mehr sein Recht gelassen als Feuerbach. Es erscheint bei ihm schon im Anfang der sechziger Jahre z. B. in dem „Herbstgedanken“ genannten Bild, das den Künstler mit seiner Frau in einer Landschaft zeigt (Besitzer: Professor Baron Bissing, München). Bei sonst gedämpften Tönen spricht neben dem rot werdenden Weinlaub das lustige Weiß am Anzug der Frau. Obgleich später das Weiß häufig dem koloristischen Thema ganz weichen mußte oder zuweilen einen warmen Ton annahm, wo Sonnenschein in der Landschaft waltete, so taucht dazwischen immer wieder das kühle,

silberne, bläuliche Weiß auf. Oder auch in kleiner Menge das ganz weiße Weiß. Böcklins Kolorismus ist im ganzen kühl. Sein Blau, von dem vorzüglich gesprochen wird, ist es nicht allein. Sein sehr lebhaftes, dunkles Grün scheint er von naßgeregneten Bäumen genommen zu haben, in denen sich der Himmel spiegelt. Auch das Rot, selbst noch, wo es Scharlach heißt, hat etwas Kaltes. Dazu paßt sein Weiß, ob es nun spritzender Wogenschaum oder ein weißer Bart oder das helle Gefleck auf einem scheckigen Zentaurenfell ist. Böcklin ist, nachdem er sich einmal von den rotwarmen Abendlandschaften mit dem warmschwärzlichen Laub abgewandt hatte, einer der ersten gewesen, die für eine kühle Gesamthaltung der Palette Partei genommen haben.

Eine andere Dreizahl von Malern — freilich eine willkürliche Zusammenstellung, da sie nicht viel miteinander gemein haben — hat nur gelegentlich die kühle Helle sehen wollen: Makart, Lenbach, Gabriel Max. Von dem ersten wüßte man heute vielleicht kaum mehr, daß es überhaupt geschehen, wenn es keine Skizzen von ihm gäbe. In seinen großen Gemälden ist das Hellste im Braun ertrunken. Aber er hat keineswegs ausschließlich und überhaupt kaum mit Absicht so stark dem gehuldigt, was man Goldton nennt, als man aus seinen durch die Asphaltuntermalung geschädigten Dekorationsstücken heute herausbuchstabiert. Die Jahrhundertausstellung brachte eine Zentaurenschlachtskizze ans Licht (Museum in Posen), eine alla prima hingeworfene und darum in der Farbe gut erhaltene Malerei von 1868. In ihr steht als Hellstes zwischen rotem Glühen und perlmutterschimmerndem Fleisch eine kleine Stelle delikates bläuliches Weiß. Auch Lenbach haben die Heutigen kaum mehr ein so kräftiges weißes Krageneckchen zugetraut, wie im Porträt des Malers Hagen als Ermunterungsmittel zwischen vielen Pergamenttönen zum Vorscheine kam. Für Frauenbildnisse bevorzugte er allerdings schon in seiner frühen Zeit das Prinzip der Unterdrückung des Weiß zugunsten der Gesichtshelle. Sehr viel breiteren Raum ließ Gabriel Max dem Weißen. Kaum von Schatten durchbrochen als eine Reihe zart gegeneinander, abgestufter Nuancen am Kleid, Tuch, der Buchseite und den Apfelbaumblüten, hat er es einmal in ganz lichtes Graugrün und Rosa sehr lind eingebettet in einer Malerei, die sich Frühlingsmärchen nennt. Eine junge Frau auf einer Bank im Freien. Ein Pleinair sans phrase und doch von einer sehr zarten Durchbildung des Details und ohne die Romantik, die der Name vermuten läßt.


REINHOLD BEGAS KANDELABER

Wirklich zu Blau geworden — neben anderen Farbenbeimischungen — ist das Weiß im letzten Jahrzehnt in der Malerei von Trübner. Er suchte die Beleuchtungen, die so etwas erlaubten. Stellte seine Modelle in die helle Sonne, suchte sich blaue Röcke, nahm Baumgrün als Umgebung, um die kalten Reflexe zu erhaschen. Man weiß, daß er ganz anders begann. Die Anregungen von Paris, Courbet und die Malerei der Holländer, wie man sie in Paris auffaßte, haben mitgesprochen, um dies Weiß zu bilden, das sich von jeder gelben Zutat entschieden befreit hat, das aber noch immer viel Dunkles durchscheinen läßt. Leibl ging



REINHOLD BEGAS
ZENTAUR UND NYMPHE



REINHOLD BEGAS — SARKOPHAG DES DR. STROUSBERG



REINHOLD BEGAS • FRAU WALDECKER-IM HOF



REINHOLD BEGAS NEPTUN. HAUPTGRUPPE VOM SCHLOSSBRUNNEN ZU BERLIN (ENTWURF)

es damals ähnlich. Wie heller Schaum schwimmt es bei ihm auf den Schwärzen. Es war in den frühen siebziger Jahren gelegentlich einfach das Franz Hals-Rezept. Eine braunrot getönte Leinwand durchschimmernd durch zarte Übermalungen mit Grau und Schwarz und das Weiße als letzte, lose Flocken sparsam darüber gestreut. So stellt sich die Tischgesellschaft (Samml. Seeger, Berlin) von 1870—71 dar, wo die Köpfe so wundervoll einer nach dem anderen ins Dunkle eintauchen. Dann lichtete es sich auf. Färbte sich auch. Das Weiß wurde zu drei, vier Farben, alle kühl, hell, in den Dachauerinnen. An der Wand, dem Silberschmuck, den Strümpfen dieser schwarzgekleideten Frauen. Auch in dem Bildnis v. Perfalls (Pinakothek, München) ist starkes Licht im Weiß dem feinen hellen Gesichtston noch übergeordnet. Und mit den Jahren nahm die kühle Haltung in beiden immer mehr zu.

Trübner hat in den siebziger Jahren noch sehr unterschieden. Der Zeitung lesende Mohr von 1872/73 erhielt ein hellkühles Blatt in die Hand. Da er selbst sich in den dunklen Tönen seiner Umgebung fast versteckte, war das Hervorhebungsmittel willkommen. Dagegen wird die Manschette des zweiten Mohren im Schatten versteckt, weil er seinen prahlendroten Damasthintergrund hat. Ein einziger starker Gegensatz schien in dieser Zeit genug. In anderen Fällen muß in diesen Jahren dem Gesichtston alles andere weichen, wodurch dann bei manchen Frauenbildern, die nur von dunklen Farben umgeben sind, ein eigenes Leuchten entsteht. Was Weiß hieße, wird dann zuweilen ganz nach Gutdünken verdunkelt. Schon wenige Jahre später im Bildnis von Schuch (Nationalgalerie) von 1875, gesellt sich den starken Lichtern der Manschetten noch eine kleine grüne und eine rote Helligkeit am Hutfutter und Sesselpolster. Und im folgenden Jahr wird der Purpurstoff des Mohrenbildnisses noch einmal hervorgeholt, um im Verein mit einem schwarzen Rock und einem kräftigweißen Kragen einen stärkeren viel-

gliedrigeren Kolorismus einzuleiten, der schon auf die spätere Entwicklung vorbereitet.

Liebermann behandelte das Weiß niemals als Grau, und es ist bis heutigen Tages bei ihm nicht zum Blau geworden. Wie so viele alte und auch moderne Maler hat er selten viel Weiß haben wollen. Gerade weil er es nicht dem Augenschein entgegen färben mochte. Schon in den Gänserupferinnen (1872) war ein kleiner Fleck reinsten Weiß die stärkste Note der im Dunkel ringenden Farben. Es war das Licht, das durch die kleine Hintergrundsluke hereinschien. Bei den Bildern von Feldarbeitern gab es auch gewöhnlich nur ein oder zwei Flecke von Weiß an den trübfarbigen Anzügen. Uebrigens neigte es in der Regel damals eher ein wenig zum Gelben, da die Gesamthaltung eher warm als kühl war. Am meisten breitet sich das Weiße bei den Amsterdamer Waisenmädchen aus, wo es auch neben dem starken Rot und Schwarz lebhafter und kühler wurde als sonst. Bei den Bildnissen der letzten Jahre kommt auch immer ein wenig ganz ungemischtes Weiß vor, wie es aus der Tube kommt. Also kühl. Daneben steht etwas rötlich gemischtes Weiß und die ungedeckte Leinwand für Halbtöne (Bildn. von Berger). Die übrigen Farben Liebermanns haben sich in allerjüngster Zeit mehr zum Kühlen gewandelt. Er bringt gelegentlich wirkliches Blau, was er früher kaum zuließ. Dadurch muß auch sein Weiß beeinflußt werden in einer Richtung, die im ganzen der Behauptung Ewalds nicht unrecht gibt.*)

Trotzdem ist die Hinneigung zum Blau — auch in der Malerei der Pointillisten — zu schnell gekommen und oft zu radikal aufgetreten, als daß man glauben könnte, die Malerei würde dabei stehen bleiben. Viel blauer kann es nicht mehr werden, wenn das Wort „Weiß“ überhaupt noch eine Bedeutung behalten soll, und da die Fähigkeit, eine bestimmte Art von Kolorismus zu genießen, niemals eine sehr lange Zeit bestehen bleibt, so darf man auch annehmen, daß, was heute an der Tagesordnung ist, wieder anderen Auffassungen Platz machen wird.

*) Einige Zeit, nachdem dies geschrieben wurde, erhielt obige Vermutung ihre Bestätigung durch die jüngsten Dünenstudien Liebermanns, welche im November 1906 bei Cassirer erschienen. Das Weiß und auch das Luftgrau war darin kühler geworden, mehr dem warmgefärbten Terrain entgegengesetzt als je vorher.



REINHOLD BEGAS — HAGAR UND ISMAEL



REINHOLD BEGAS
KAIN UND ABEL

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Ein seltsam ungewohntes Bild ist es, das sich uns in den Räumen der Firma *Friedmann & Weber* in der Königgrätzerstraße darbietet. In den meisten anderen Ausstellungen ein Zurückweichen bis zur gegenseitigen Wand, damit die Augen aus den wilden Pinselhieben überhaupt ein geschlossenes Bild zusammenziehen können, hier ein liebevolles Sichbücken und Sichbeugen, um das Auge nur ja recht nahe zu bringen, ein graziöses Hantieren mit Lorgnetten und Lupen, um nur ja kein Strichelchen zu verlieren. Ist sie ein tieferes Zeichen der Zeit oder lediglich eine vorübergehende Laune, diese Vorliebe für *Miniaturen*, die 1905 in Wien, im vergangenen Sommer in Paris und nun in Berlin umfangreiche Ausstellungen gezeitigt hat? Das erstere erscheint weder sehr glaubhaft noch wünschenswert. Nur mit verschwindenden Ausnahmen können diese Werkchen mit der großen Kunst in Wettbewerb treten. Weitaus die meisten, und darunter manche sehr bewunderte, würden in der Vergrößerung als ausgemachter Kitsch erscheinen. Aber das Publikum betrachtet sie ja auch gar nicht wie Werke der großen Kunst, sondern wie Bijouterien. Das rein artistische Vergnügen an der feinen Arbeit ist es, das uns mit Wohlbehagen erfüllt. Wir bewundern die an Uhrmacherarbeit erinnernde Sicherheit, mit der bald aus feinen Strichlein, bald aus flockigen Tüpfelchen ein lebendiges Konterfei hergestellt, zarte Wangen und sprechende Augen, Seide und Spitzen wiedergegeben sind. Und dazu kommt als zweites der anheimelnde, liebenswürdige Zug, der uns aus diesen Bildnissen aus Großmutters und Urgroßmutters Zeit entgegenweht, die altväterischen Kleider und Haartrachten. Dank der hingebenden Arbeit des Assistenten am Märkischen Museum, Dr. Fritz Wolff, der Unterstützung durch hervorragende Kenner und Kunstfreunde und dem bereitwilligen Entgegenkommen der Sammler ist es der unternehmungslustigen Firma, die ja jetzt auch das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus erworben hat, gelungen, eine Ausstellung zusammenzubringen, die mit ihren gegen 1300 Nummern zwar keineswegs die ganze Geschichte des Miniaturbildnisses erschöpft, aber von der Blüteperiode in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zu dem Niedergang und Aussterben um 1840 ein vortreffliches Bild und von den früheren Epochen charakteristische Proben gibt und sich somit ihren Vorgängerinnen würdig an die Seite stellt. Aus Berlin haben unter anderen Exzellenz von Dirksen, Konsul Eugen Gutmann, Hofantiquar van Dam, Oberfinanzrat Mueller, James Simon ihre Sammlungen hergeliehen. Noch reichlicher flossen die Quellen aus Wien, von wo Alfred Straßer allein über 300 Stück und neben ihm die Herren Gottfried Eißler, Kaiserlicher Rat Flesch, Dr. Gustav Jurié, Dr. Ullmann, Simon Ritter von Metaxa kostbare Kollektionen gesandt haben. Besonders in der Eißlerschen Sammlung lernt man die Wiener Künstler von 1830, Waldmüller, Alt, Kriehuber, Daffinger, gut kennen. Aber auch aus Hamburg, Köln, London und anderen Städten wurde manches kostbare Stück beigesteuert. Leider fehlen einige der berühmtesten Künstlernamen, wie die beiden Oliver, und bekommt man auch von Peter Adolf Hall, dem »van Dyck der Miniaturmalerei«, dem nicht minder berühmten Engländer Cosway und dem größten Deutschen, Heinrich Friedrich Füger, nur eine unzureichende Vorstellung. Bleibt so einer zweiten Ausstellung noch vielerlei vorbehalten, so soll der jetzigen ihr hoher Wert als Anregerin zum Studium eines Gebietes, von dem manche bis vor kurzem keine Ahnung hatten, keineswegs abgesprochen werden. Eine Erneuerung dieser Kunst, wie sie z. B. Emil Orlik versucht hat, wird allerdings schwerlich daraus hervorgehen.



REINHOLD BEGAS — MUTTER UND KIND

Bei *Schulte* haben außer dem Märkischen Künstlerbund zwei Dänen Einkehr gehalten, der in Deutschland mehr durch seine Bizarrerien als durch



REINHOLD BEGAS DIE NATUR. RELIEF VOM ALEXANDER HUMBOLDT-DENKMAL

sein großes Talent bekannt gewordene Jens Ferdinand Willmusen und eine Dame, die Bildhauerin ANNE MARIE CARL-NIELSEN, die bisher besonders in Archäologenkreisen durch ihre wunderbar getreuen, auch die Farbe und die Verwitterung des porösen Steins täuschend nachahmenden und die Ergänzungen der Gelehrten mit sicherem künstlerischen Instinkt richtigstellenden Kopien archaischer Bildwerke von der Akropolis, besonders des sogenannten Typhon, Aufsehen erregt hat. Ihr Hauptwerk sind die im Abguß ausgestellten drei Türen des hochberühmten Domes zu Ribe, bei denen sie den Geist der romanischen Kunst mit modernem Empfinden zu ›verbinden gestrebt hat. Köstlich sind einige ihrer bronzenen, ganz impressionistisch behandelten Tierfigürchen, besonders die jungen Kälber mit ihren ungelenken und drolligen Bewegungen. Eine Vorstellung von diesen Werken kann man ohne Abbildungen nicht geben; der Name der Künstlerin aber verdient jedenfalls festgehalten zu werden.

LEIPZIG. *Kunstverein.* Der alpinen Ausstellung folgten drei umfangreiche Sonderausstellungen: Die *„Freie Vereinigung Weimarer Künstler“* (etwa 40 Gemälde), OTTO FISCHER-Dresden (etwa 25 Pastelle und Radierungen) und LEO PUTZ-München (70 Gemälde, Studien und Zeichnungen). Das Hauptinteresse hat diesmal wohl der Ausstellung von Leo Putz gegolten. Es war interessant, diese starke künstlerische Persönlichkeit einmal in ihrem gesamten Schaffen kennen zu lernen. Auch das Verkaufsresultat ist in anbetracht der sonstigen Leipziger Verhältnisse immer noch ein gutes zu nennen. Im ganzen wurden von Putz drei Bilder verkauft: ›Beleuchtungsstudie‹, ›Perle‹ und ›Dame in Weiß‹. Das letztere Bild wurde vom Städtischen Museum erworben. — Die Wärme, die Putz' Bilder ausstrahlen und im Beschauer sogleich eine Sympathie erwecken, mangelt den Arbeiten von Otto Fischer gänzlich. Obgleich die Pastelle, Motive aus dem Riesengebirge, alle mit Verve und Temperament hingestrichen sind, so kommen wohl die meisten Beschauer über eine kühle Betrachtung nicht hinaus. — Ein kleines Kabinet ist ausgefüllt mit Radierungen von EUGÈNE BÉJOT-Paris, Landschaften und Pariser Straßenleben, technisch sehr geschickte Arbeiten. — Von Einzelwerken sind besonders hervorzuheben zwei sehr stimmungsreiche, poetische landschaftliche Bilder von OTTO MODERSOHN aus Worpswede, ferner einige Bilder von Prof. HERMANN PRELL-Dresden, zum Teil verkleinerte Wiederholungen seiner Wandbilder im Albertinum. Besonders eines davon ›Eros erregt das Meer‹ ist in Komposition und Farbe sehr reizvoll. WILHELM FELDMANN hat zwei farbenfrische norddeutsche Landschaften ausgestellt.

Der Kunstsalon *Del Vecchio* führt eine Ausstellung vor unter dem stolzen Titel: *Werke Deutscher Malerinnen.* Eine stattliche Anzahl von technisch guten Arbeiten ist hier zusammengestellt worden. Bei einigen Bildern ist auch ein Suchen nach Stil unverkennbar. Am reifsten sind die Arbeiten von JULIE WOLFTHORN (›Herbstabend‹), ELLEN TORNQUIST (›Vorfrühlingslandschaft‹ und einige hübsche Pastelle) und M. SLAVONA (›Lesendes Mädchen‹). Von den landschaftlichen Darstellungen möchte ich besonders hervorheben ›Am Ammersee‹ von S. v. SCHEVE, ›Landschaft aus Mecklenburg‹ von E. STORT und ›Kleinhesseloher See‹ von J. BEER-



REINHOLD BEGAS ENTWURF ZUM SCHILLER-DENKMAL

GOETZ. H. FÜRTHER's frisches Bild »Kind mit Wärterin« würde noch mehr wirken, wenn die Figuren besser im Raume stünden. ZIMMERMANN hat offenbar ihre größte Freude an Arbeitertypen, welche die Grenze der Karikatur streifen. G. v. HALLER-RANGER's »Foxterrier« ist eine frische in der Zeichnung wie in der Farbe lebendige Studie. rgm.

MÜNCHEN. Die Münchener Sezession beabsichtigt, während des Januars 1907 im Ausstellungsgebäude am Königsplatz eine große Uhde-Ausstellung zu veranstalten. Es ist geplant, womöglich aus allen Epochen des Meisters charakteristische Bilder und Studien zu vereinigen, um einen erschöpfenden Ueberblick über sein gesamtes bisheriges Lebenswerk zu geben. Daß diese Ausstellung ein hochwichtiges Stück moderner deutscher Kunstentwicklung zeigen wird, sichert ihr im voraus das allgemeinste Interesse. Es ergeht daher an Besitzer Uhdescher Bilder, deren Adressen dem Vereine nicht bekannt sind und die deshalb auch nicht speziell eingeladen werden konnten, die ergebene Bitte, ihre Bilder für die Zeit der Ausstellung der Sezession (Adresse München, Königsplatz 1) überlassen zu wollen.

STOCKHOLM. Die *Anders Zorn-Ausstellung*, welche vom Künstler zum Besten der Volksschule seines Geburtsortes und Wohnsitzes Mora veranstaltet wurde, ist von dort im Oktober nach Stockholm gekommen. Sie enthält außer den Radierungen 75 chronologisch geordnete Werke aus fast allen Altersstadien des Meisters von den ersten Versuchen des Achtjährigen angefangen. Diese frühesten Sachen besitzen eigentlich nur Kuriositätswert, doch schon in dem Selbstporträt des 20jährigen tritt das offenbare Talent hervor. Mit 22 Jahren malt er bereits das vorzügliche Aquarellbildnis des Grafen

Stenbock. Eine Zigeunerin mit Kind aus derselben Zeit überrascht durch die sichere Technik. Aus dem Jahre 1887 finden wir ein recht tonschönes Bild seiner Frau, das außerdem als Zorns erstes Oelbild bemerkenswert erscheint. Das gleiche Jahr bringt ein Werk »Sommer« (im Freien badende Frauen), welches sowohl in Wahl wie Behandlung des Motivs schon ganz die bekannte Art des Meisters aufweist. Es folgen weiter u. a. ein ausgezeichnetes Knabenporträt (Kurre 88), einige Studien aus Dalarö, das Brauereiinterieur (1890), mehrere Pariser Bilder, darunter eine Studie zu dem bekannten Omnibusbilde (1892), einige Frauenakte im Freien und schließlich ein Selbstporträt von 1896 mit einer alten Bäuerin im Hintergrunde. Auch eines der feinsten Zorn'schen Bilder »Madonna« 1899, (ein junges Bauernweib, das ihr Kind säugt) sowie das bekannte Bildnis der Frau Z. in rotem Tuchmantel und Mütze (1902) fehlten nicht. Unter den neuesten Sachen ragt besonders das Porträt Bruno Liljefors' (1906) und eine »Bauernpolka«, welche an Rembrandt'sche Lichteffekte erinnert, hervor. Einige Kleinplastik aus Holz wie auch die Nachbildung seines Gustav Wasa-Standbildes in Mora aus dem gleichen Material, beweisen des Künstlers Können auch auf diesem Gebiete. F. E. VOGEL

ZÜRICH. Einige Bemerkungen zur letzten Ausstellung des Züricher Kunsthauses: Dem Auftreten des Kronberger Künstlerbundes (Frankfurt) und eines neuen Züricher Impressionisten, der in München gelernt hat, FRITZ OSSWALD. Dem Kronberger Künstlerbund scheint nach der Ausstellung im Züricher Künstlerhause ein gemeinsames Programm nicht zugrunde zu liegen. Da ist ein Alfred Oppenheimer mit unauffälligen landschaftlichen Bildern, ein Rudolf Gudden mit recht guten Malproben des Fleißes einer spanischen Studienreise, Hans Völker mit zwei großen Formaten. OTTILIE W. ROEDERSTEIN gibt künstlerische Salonmalerei und stellt sich mit einem Stil, mit dem gute, rein malerische Absichten in noch zulässiger Weise auf den Wandschmuck für das kunstverständige Bourgeoishaus übertragen sind, in den Dienst der vornehm gesinnten Genremalerei. SIECK-München weiß in den vielgestaltigen Variationen über die in intimer Technik gegebenen poetischen Schönheiten von Wald und Wiese (Gouache) häufig über die mehr für den Buchschmuck gedachten Wirkungen hinauszugehen. Von EDUARD STIEFEL, einem Züricher Künstler, ist eine neue, größere romantische Komposition zur Stelle, der »Hohentwiel«, eine Schöpfung, auf welcher es dem Künstler mit eigenen Mitteln gelang, die romantischen Empfindungen, die sich an diese Hochburg deutscher Sage knüpfen, auf eine einfache, schlichte und darum desto traulichere und echt dichterisch wirkende Erzählerform zu bringen. Ein anderer Züricher, den aber Lehrwege durch die *Münchener Schule* geleitet haben, Oßwald, tritt zum erstenmale mit einer geschlossenen Episode auf den Plan: Zahlreiche Darstellungen aus der bayerischen Hochebene und ihrer nächsten Nachbarschaft. Um seinen Liebhabereien für die ineinanderfließenden Licht- und Farbwirkungen und ihre Zerlegung auf einen oder zwei Grundtönen nachzugehen, bevorzugt Oßwald die dämmerigen, in halbes Licht getauchten, die schattigen und nur wenig gehellten Naturausschnitte, um dann auch wieder auf kräftig farbig sprechenden Studien die Wirkungen der ungebrochenen Sonne auszuproben. Gemeinsam ist allen diesen Schilderungen die ungemein frische Konzeption, das Erkennen des Wesentlichen in der Stimmung, die reiche Abtönung zu einem wirkungsstarken Ganzen. Man sieht diesen Bildern eine dem eigenen Wollen absolut gefügige und von allen Schaffenszufälligkeiten freie Hand an, die mit sicherer Formerkraft den Naturvorwurf in ihre künstlerische Sprache umzubilden weiß. Bezeichnend für Fritz Oßwalds künstlerische Wege ist die Vielgestaltigkeit seiner gemalten Welt. Hier ist keine ängstliche Scheu vor neuen Gestaltungsmöglichkeiten: Die Natur an sich, Menschen in der Natur, Architektonisches, die bewegte und unbewegte Natur, findet an Oßwald einen Interpreten, dem es nie an Mitteln fehlt, um einer neuen Art des Sehens im Bilde zu einer sichtbaren Form zu verhelfen.



REINHOLD BEGAS SUSANNE



EDMUND HARBURGER
† 5. November 1906

Die Vielseitigkeit des Künstlers, der sich in früheren Werken zufällig mit Münchener Typen, wie Philipp Klein, berührt, erhellt aus einem Direktoire-bilde, an dem sich erkennen läßt, daß sich auch solche Aufgaben mit Aufwand von malerischem Vermögen lösen lassen, und aus einer flott hingestrichenen Porträtskizze einer alten Frau. Das Beste aber ist zweifelsohne eine Gruppe, ein Mann und ein halb bekleidetes junges Mädchen, unter dem sommerlichen Waldesdache bei einer Lichtung gelagert. Hier erschöpft sich Oßwalds Können zu einer Impression von sprühendem Leben. HERMANN KESSER

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. EDMUND HARBURGER ist am 5. November in München im Alter von 61 Jahren gestorben. Seit Jahren war er von einem Gichtleiden schwerster Art heimgesucht, das freilich weder seinen lichten Humor, noch seine Schaffenskraft stören konnte. Nur mit zwei Fingern vermochte seine kranke Hand mühsam den Stift zu fassen — aber seinen Schöpfungen kannte dies niemand an. Harburger war einer der populärsten Erscheinungen im Münchener Kunstleben und hat sich bis zu seinem Ende auf voller künstlerischer Höhe behauptet als Maler und als Zeichner der »Fliegenden Blätter«, die wohl im Laufe langer Jahre viele Tausende seiner famosen Zeichnungen zur Freude ihrer Leser gebracht haben. Harburger besaß da die Gabe eines aus echter innerer Heiterkeit entsprungenen, harmlos lustigen Humors, der nicht verletzte, aber unfehlbar das Komische einer Erscheinung traf und diese Erscheinung hat der virtuose Zeichner dann nie grotesk übertrieben, sondern nur, fast immer in der Grenze des Möglichen bleibend, scharf charakterisiert. Harburgers Bauern, Kneipgesellen, Kommerzienräte, Schnorrer, Spießbürger, Professoren, Protzen aller Art waren immer gesehene, lebendige Menschen. Eine hochentwickelte Zeichenkunst gab den Arbeiten auch feinsten malerischen Reiz. So stand Harburger in erster Reihe unter den deutschen Humoristen des Griffels. Aber auch der Maler Harburger stand auf einer hohen Stufe. Als Zwanzigjähriger (er wurde am 4. April 1846 zu Eichstätt geboren) kam er an die Münchener Akademie, wo er die Schulen von Raupp und Lindenschmit besuchte. Seine wahren Meister sind aber wohl die Teniers und Ostade in der Alten Pinakothek gewesen und fast nicht wie ihr Schüler, sondern wie ein ebenbürtiger Genosse steht er in seinen prächtigen Bauern- und Schenkenbildern da, in denen er köstlich gemalte Interieurs mit meisterlich charakterisierten Menschentypen verbindet. Seine Farbe ist bei größter Einfachheit der Palette, von wundervollem Email, warm und tief, mit besonderer Meisterschaft hat er das Weiß behandelt und die Stillebenteile gemalt. Als Mensch war er von liebenswürdigster Bescheidenheit und von den Kollegen aller Richtungen gleich hoch verehrt. Im Münchener Kunstleben gehörte er der Luitpoldgruppe an.

BERLIN. Der Bildhauer LOUIS TUAILLON übernimmt an der Berliner Akademie die Leitung eines neuen Meisterateliers für Plastik.

BERLIN. Aus der *Ernst Reichenheim*-Stiftung, für junge befähigte Maler aus den höheren Semestern der Hochschule für die bildenden Künste ohne Unterschied der Konfession bestimmt, wurde je ein Stipendium von 600 M. den Malern J. CZARNECKI (Posen) und WALTER MIEHE (Berlin) verliehen.



REINHOLD BEGAS • KNABE MIT URNE

DRESDEN. Der Münchener Bildhauer Prof. HERMANN HAHN hat einen Ruf an die hiesige Akademie bekommen.

MÜNCHEN. Der Prinzregent hat dem Präsidenten der Münchner Künstlergenossenschaft K. A. VON BAUR und dem Bildhauer JAK. BRADL den Professortitel verliehen.

GESTORBEN: in Frankfurt a. M. der Bildhauer und Architekt GEORG DIELMANN im Alter von 56 Jahren; in Barbizon der Landschafter FERDINAND CHAIGNEAU im Alter von 76 Jahren; am 5. November der norwegische Maler und Radierer FRITZ THAULOW im Alter von 59 Jahren, bekannt besonders durch die mit großer Virtuosität gemalten Bilder aus dem Hafen- und Küstenleben. Aus der Schule Gudes in Karlsruhe hervorgegangen gewannen besonders die französischen Impressionisten Pissarro und Monet Einfluß auf ihn. Die Münchener Pinakothek und Berliner Nationalgalerie besitzen Werke von ihm. (S. auch »Kunst für Alle«, Jahrg. XIII, Heft 9 und Jahrgang XVI, Heft 14); am 15. Oktober in Budapest der Bildhauer LAJOS GYÖRGY MATRAI; in München im Alter von 55 Jahren der Genremaler GUSTAV LAEVERENZ.

Redaktionsschluß: 13. November 1906 Ausgabe: 29. November 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



HENRY RAEBURN
• THE MACNAB •





JOSHUA REYNOLDS SELBSTPORTRÄT



THOMAS GAINSBOROUGH SELBSTPORTRÄT

DIE KLASSISCHE BILDNISKUNST IN ENGLAND

Von WALTHER GENSEL

Die englische Malerei ist die jüngste unter ihren großen Schwestern. Die klassische Blütezeit der italienischen und deutschen fiel ins 16., die der holländischen und spanischen ins 17. Jahrhundert, die der französischen dauerte von der Zeit des großen Ludwig bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Erst als drüben überm Kanal der Verfall eingetreten war, erhob die Malerei in England wahrhaft ihr Haupt. So steht sie auf der Grenzscheide der älteren und der modernen Kunst. Aber stärker als das, worauf sie vordeutet, kommt doch das in ihr zum Ausdruck, worin sie wurzelt. Und dies ist die Kunst van Dycks auf der einen, die des Rokoko auf der andern Seite. Nur anfangs aus Deutschland, dann aber aus den beiden nächstgelegenen Reichen, Frankreich und den Niederlanden, hatten je die englischen Könige jahrhundertelang fast ihren ganzen Bedarf an bildender Kunst gezogen. Aber die Künstler, die nach dem Inselreiche kamen, empfingen doch auch umgekehrt den Einfluß der englischen Gesellschaft. Man assimiliert sich nirgends so schnell wie dort. Der van Dyck der letzten Periode ist ein anderer als der der früheren, es ist ein englischer van Dyck. Und so brauchten auch die späteren Engländer, als sie sich unter seinen Schutz begaben, ihr Volkstum nicht aufzugeben. Reynolds kopierte ihn, wo er konnte, und zeigt auf Schritt und Tritt seinen Einfluß, Gainsborough steckte seine Figuren zum Teil in van Dycksche Kostüme, gab ihnen van Dycksche Allüren und soll noch auf dem Sterbebette gesagt haben: „Wir kommen alle in den Himmel und van Dyck ist mit von der Partie.“ Trotzdem sind diese beiden Künstler vollkommene Engländer. Und ebenso restlos wurde die französische Kunst verdaut. Nicht nur viele Bilder, sondern auch viele Künstler gingen von Paris nach London. Auch Watteau hielt sich kurz vor seinem Tode hier auf. Gainsborough war der Schüler Gravelots, des pikanten Illustrators. Aber so viele Anklänge sich in seiner Technik, seinen Farben, seinen Hintergründen an das Rokoko finden, ganz selten nur könnte man auf den Gedanken kommen, daß er in Frankreich geboren sei.

Freilich muß man bedenken, daß die Stärke der großen englischen Malerei das Bildnis ist. An das Bildnis klammert sich die Kunst auch in den Zeiten des tiefsten Verfalls, hier findet sie die unmittelbare Berührung mit der Natur, aus der sie neue Kräfte zieht. Im Bildnis pflegt die Kunst auch dann national zu bleiben, wenn sie auf den Gebieten der Historie, der Mythologie, des religiösen Bildes ganz vom Auslande abhängig geworden ist. Ist das Bildnis darum eine Kunst zweiten Ranges? Reynolds selbst empfand es wohl als eine Art Beschämung, daß er hauptsäch-



HENRY RAEBURN SELBSTPORTRÄT

lich Porträtmaler sei, und entschuldigt die „getreue, wenn auch nicht poetische Darstellung“ der Natur bei den andern. In der Tat haben als die beiden erhabensten Seiten des künstlerischen Könnens immer die Bewältigung der Massen und die Darstellung des Nackten gegolten. Beide beherrschte der größte aller Bildnismaler, Velazquez. Gainsborough dagegen versagte meist schon, wenn er mehrere Personen zu einer Gruppe zusammenfassen sollte, und bei seiner Musidora (s. Abb. S. 176), wohl dem einzigen größeren „Akte“, den er gemalt, vermag uns aller Liebreiz nicht über die anatomischen Ungeheuerlichkeiten hinwegzutäuschen. Reynolds war ein besserer Zeichner; aber seine mythologischen Kompositionen sind so gekünstelt, so wenig aus dem eigensten Geiste ihres Schöpfers entsprungen, daß sie mit Recht fast ausnahmslos der Vergessenheit anheimgefallen sind. Insofern ist die Kunst dieser Meister in der Tat unvollkommen. Ihre Stärke lag auf anderen Gebieten, in der Lebendigmachung einzelner Figuren, in der Farbe und im Licht. Aber selbst im Bildnis haben sie das Allerhöchste nur selten erreicht. Vornehmheit, Eleganz, Feinheit, Anmut, Liebenswürdigkeit, das sind die Prädikate, die einem vor ihren Werken auf die Lippen kommen, Eigenschaften, die man bei den ganz Großen gar nicht oder doch erst in zweiter Linie nennt. Man mache die Probe und durchblättere die Prachtwerke, die Sir Walter Armstrong den Malern Reynolds, Gainsborough, Raeburn gewidmet hat und wohl noch andern widmen wird: starke Emotionen stellen sich fast nie ein; was uns in den Bann zieht, ist das, was man am besten mit dem Fremdwort „Charme“ bezeichnet, Bezauberung. Oder besser noch: das Gefühl, das wir vor diesen Werken haben, setzt sich aus zwei Empfindungen zusammen: der künstlerischen Freude an der vorzüglichen Ausführung und dem Behagen, uns in so guter Gesellschaft zu befinden. Das ist ja wohl viel, aber es ist nicht alles, was uns die Kunst zu geben vermag.

Reynolds und Gainsborough! Die beiden Namen sind schon mehrmals genannt worden.



JOSHUA REYNOLDS
• NELLY O'BRIEN •

Es sind in der Tat die beiden, an die man zuerst denkt, wenn von der Kunst dieser Zeit die Rede ist. Wer der größere von ihnen gewesen, diese Frage, die man noch vor kurzem ohne Zaudern zugunsten des ersten beantwortet hätte, wird jetzt meist ebenso rasch für den andern entschieden. Vielerlei spricht dabei mit, nicht zuletzt der Umstand, daß Reynolds bis zuletzt bewußter Klassizist, begeisterter Akademiker gewesen ist, während man in Gainsborough den unabhängigen Künstler, den „Sezessionisten“ verehrt. Aber dabei vergißt man, daß dieser, der schon in Ipswich und Bath bedeutende Summen verdient hatte, in London als großer Herr auftrat, der allein 6000 Mark jährlich für seine Wohnung verausgabte, und daß er der bevorzugte Maler des Königs und des Hofes wurde, und ebenso, daß, wenn Reynolds sich ganz als Abkömmling der großen Alten fühlte, Gainsborough außer van Dyck auch Tizian, Velazquez und Murillo kopierte. Will man ernsthaft einen Vergleich zwischen ihnen ziehen, so muß man zunächst alle unbedeutenden Leistungen ausschalten, was bei Gainsborough allerdings wesentlich leichter ist, da dieser nur etwa 200, Reynolds dagegen mindestens 700, angeblich sogar 2000 Bildnisse gemalt hat. Auch muß man Aehnliches, nicht Heterogenes miteinander vergleichen. Wenn man Gainsboroughs strahlendheiteren „blauen Knaben“ und Reynolds' als michelangeleske Sibylle drapierte Mrs. Siddons (s. Abb. S. 161) miteinander vergleicht, die zufällig in derselben Sammlung einander gegenüberhängen, so ist es, als wenn man aus den lieblichsten Gretchenszenen und der Braut von Messina Schlüsse auf das Verhältnis Goethes zu Schiller zöge. Kommt man vom Blue Boy, so schwört man, daß Reynolds nie eine so vornehme Harmonie kühler Töne zustande gebracht habe, und vor dessen Gräfin Albemarle (s. Abb. S. 168) meint man, daß kein Gainsborough an diese Delikatesse grauer Töne heranreiche. Die Ansicht, daß Reynolds durchgängig wärmer gemalt habe, wird bei genauerem Studium überhaupt gründlich zerstört. Gainsboroughs Mrs. Robinson (s. Abb. S. 163) erscheint als der denkbar höchste Ausdruck weiblicher Anmut und wird doch von Reynolds' Nelly O'Brien (s. Abb. S. 155) fast übertroffen. Jener ist uns als natürlicher, ungezwungener, frischer im Gedächtnis, aber es gibt hundert Bildnisse von dem andern, die ebenfalls diese Vorzüge besitzen, und umgekehrt hat Gainsborough auch eine ganze Anzahl recht gekünstelte gemalt. Gainsborough scheint in seiner letzten Periode eine unübertreffliche Eleganz und Leichtigkeit des Vortrags zu besitzen — seine Hand ist so leicht wie der Zug einer Wolke und so schnell wie das Aufblitzen eines Sonnenstrahls, heißt es von ihm — aber ich kenne Bildnisse von dem Rivalen, die mit einem



THOMAS GAINSBOROUGH DER MORGENSPAZIERGANG



THOMAS GAINSBOROUGH
THE PINK BOY



JOSHUA REYNOLDS — LAVINIA BINGHAM, SPÄTERE COUNTESS SPENCER

so lockeren Pinsel gemalt sind, daß man meint, auf Velazquez zurückkehren zu müssen, um Aehnliches zu finden. Schließlich wirft man zugunsten Gainsboroughs seine Landschaften und Genrebilder (s. Abb. S. 160) in die Wagschale und meint nun die Partie gewonnen zu haben. Allein die Auffassung der Genrebilder ist noch ganz „Rokoko“, und auch die Landschaften werden meist überschätzt. Nur wenige Skizzen erscheinen als Vorläufer Constables. Viele Bilder erinnern mit ihren Rosenwölkchen und ihren ganz dekorativ behandelten, im Vordergrund braunen, im Hintergrund blauen Bäumen an die Kulissen Watteaus und seiner Schüler, andere an Ruisdael und Hobbema. Unter diesen letzteren genügen einige wie der Watering Place allerdings auch sehr hohen Ansprüchen.

Man sieht, auf diese Weise kommen wir nicht weiter. Lassen wir doch beide nebeneinander gelten, um so mehr, als sie sich in vielen Punkten glücklich ergänzen. Beide waren Bildnismaler von Profession, d. h. sie suchten sich ihre Modelle nicht aus, sondern malten, was bei ihnen bestellt wurde. Daß nicht reich gewordene Plebejer, sondern die Blüte des Geburts- und geistigen Adels zu ihnen ins Atelier kam, verdankten sie der Gunst der Zeitverhältnisse und nicht ihrem Verdienst. Aber verschieden wie ihre Temperamente waren, war auch die Art, wie sie ihre Aufgaben lösten. Gainsborough, dem sorglosen Sanguiniker, lag die heiter genießende Gesellschaft am besten, Reynolds, dem etwas professorenhaften Denker, die Welt der Dichter und Gelehrten. Einen Charakterkopf wie den Dr. Johnson hätte Gainsborough kaum zustande gebracht (am nächsten kommt ihm der Admiral Hawkins, s. Abb. S. 162), und selten wohl auch das vergeistigte Antlitz einer Dame wie der Gräfin Albemarle (s. Abb. S. 168). Reynolds wiederum, bei dem selbst die kleinen Kinder einen ernsten Zug haben (s. Abb. S. 159), hat den strahlenden Glanz der Jugend, wie er dem Blue Boy und dem zwar weniger berühmten, aber nicht minder schönen Pink Boy (s. Abb. S. 157) eignet, nie ganz erreicht. Man vergleiche daraufhin z. B. die übrigens stark an van Dyck erinnernden nachdenklichen „Zwei Gentlemen“ (s. Abb. S. 172)



JOSHUA REYNOLDS
JOHN VISCOUNT ALTHORP



THOMAS GAINSBOROUGH KÖNIGIN CHARLOTTE



THOMAS GAINSBOROUGH LANDSCHAFT

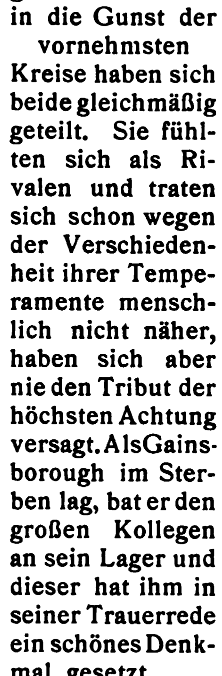


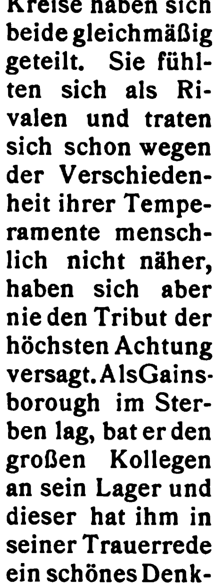
HENRY RAEBURN
WILLIAM FERGUSON OF KILRIE

mit jenen Werken. Dasselbe Modell konnte unter den Händen der beiden, bei Wahrung aller Aehnlichkeit, einen ganz verschiedenen Charakter annehmen, derselbe Mann z. B. als heiterer Lebemann und als ernster Denker erscheinen. Oder man nehme die berühmte Schauspielerin Siddons, die Reynolds als Verkörperung der klassischen Kunst, Gainsborough ganz einfach als Dame malte (s. Abb. S. 161 und 167). Beide Auffassungen haben ihre volle Berechtigung. Den verschiedenen Temperamenten entspricht nun auch die verschiedene Farbengebung. Daß man nicht einfach sagen kann, der eine habe in lichten, kühlen, der andere in kräftigen warmen Tönen gemalt, haben wir schon gesehen. Auch darf man sich nicht vorstellen, daß sie schablonenmäßig immer in derselben Skala gemalt hätten, obwohl eine Zusammenstellung von sehr vielen Gemälden eines von ihnen allerdings etwas ermüdet. Zumal Reynolds mischte die Töne in ganz verschiedener Weise auf der Palette, je nachdem er einen Staatsmann, einen Gelehrten, eine reife Dame oder ein junges Mädchen malte. Doch darf man wohl im allgemeinen sagen, daß er je nach der Aufgabe schlichte graue und braune oder warme goldige Farben bevorzugt und nur selten in das Reich der an die Rokokozeit gemahnenden rosa und blauen Töne gegriffen habe, das recht eigentlich Gainsboroughs Gebiet war. Eine solche Ausnahme bildet die Nelly O'Brien mit dem erdbeerfarbenen Rock und dem schwarzen Umhang über der blauen Taille (s. Abb. S. 155), ein Werk, das auch durch die entzückende Helldunkelwirkung einen Gipfelpunkt in Reynolds Schaffen bedeutet. Anderseits steht aber auch Gainsborough den Venezianern oft näher als Watteau.



JOSHUA REYNOLDS MRS. SIDDONS





Reynolds wurde 1768 zum Präsidenten der neu gegründeten Akademie gewählt und hat als solcher auch durch seine Reden und Schriften einen großen Einfluß ausgeübt, Gainsborough war zwar auch Mitglied der Akademie, hat aber davon zuerst nur wenig, später gar keinen Gebrauch gemacht. Allein in die Gunst der vornehmsten Kreise haben sich beide gleichmäßig geteilt. Sie fühlten sich als Rivalen und traten sich schon wegen der Verschiedenheit ihrer Temperamente menschlich nicht näher, haben sich aber nie den Tribut der höchsten Achtung versagt. Als Gainsborough im Sterben lag, bat er den großen Kollegen an sein Lager und dieser hat ihm in seiner Trauerrede ein schönes Denkmal gesetzt.

Reynolds und Gainsborough waren keineswegs die einzigen großen englischen Bildnismaler ihrer Zeit. George Romney ist ihnen, wenigstens in der Darstellung weiblicher Anmut, ebenbürtig, aber allerdings viel weniger vielseitig. Dieser aber würde Hoppner, und Hoppner Lawrence, Beechey und andere nach sich ziehen, so daß schwer eine Grenze zu finden wäre. Dagegen möchte ich einen anderen Maler zu ihnen in Parallele stellen, der erst



THOMAS GAINSBOROUGH ADMIRAL HAWKINS

neuerdings wieder seinem vollen Werte nach gewürdigt wird, den Schotten Sir HENRY RAEBURN. Schottland war damals von Europa noch ziemlich abgeschlossen. Selbst von London aus kam man seltener dorthin als nach dem Kontinent. Das begünstigte natürlich die Eigenart seiner Bewohner, unter denen nicht nur „Charaktere“, sondern auch „Originale“ häufig waren. Raeburn, der sich bereits mit 22 Jahren wohlhabend, fast reich verheiratet hatte und darum ebenso unabhängig war wie Reynolds und Gainsborough, gab seine Eigenart keineswegs auf, als er mit 27 Jahren nach London und später nach Italien ging, und ließ sich später auch nicht verleiten, nach London zu übersiedeln. Er wollte lieber der Erste am Busen des Forth als der Zweite am Themsestrand sein. So ist er der „nationalste“ unter den drei großen Künstlern geblieben. Auch bei ihm kann man natürlich Vergleiche mit früheren Malern des Festlandes ziehen, aber weder mit dem eleganten van Dyck noch mit den schönheitsdurstigen Italienern oder den graziösen Franzosen, sondern mit Rembrandt und Frans Hals, zuweilen auch mit Velazquez. Man unterscheidet, wenn man von den nicht sehr bedeutenden Jugendwerken absieht (am Ende dieser steht die Mrs. Ferguson mit ihren Kindern von 1781, s. Abb. S. 174), zwei Hauptperioden in seinem Schaffen, die etwa durch das Jahr 1800 voneinander getrennt werden. In der einen entwickelt sich der ehemalige Miniaturmaler zu einer immer größeren, zum Schlusse fast unerreichten Breite des Vortrags, in der zweiten mildert er allmählich seine Wildheit, vertreibt die Flächen mehr und harmonisiert die Farben, die in den letzten Werken der ersten Zeit fast ungebrochen, wenn auch in wohlabgewogenen Gegensätzen nebeneinanderstehen. Raeburn unterscheidet sich dadurch von fast allen andern großen Malern, die — man denke nur an Rembrandt und Tizian — erst zuletzt zu einem abgekürzten Verfahren gekommen sind. Vielleicht hat ihn die große Volkstümlichkeit, die die zahmeren Hoppner und Lawrence damals errangen, zu Zugeständnissen an den Geschmack des Publikums bewogen. Weich oder gar süßlich ist er aber nie geworden, ebensowenig wie er von seiner Art, die Farben ohne Untermalung aufzusetzen, abgegangen ist. Diesem alla prima-Malen ver-



THOMAS GAINSBOROUGH
MRS. ROBINSON



HENRY RAEBURN
MRS. SIMPSON



HENRY RAEBURN
JOHN GRAY OF NEWHOLM

danken seine Bilder denn auch ihre ausgezeichnete Erhaltung, während Reynolds durch sein fortwährendes Suchen nach neuen Rezepten, seine „Farbenküche“, einen großen Teil seiner Werke einem frühzeitigen Ruin entgegengeführt hat.

Raeburn ist recht eigentlich ein Maler von Charakterköpfen. Das Licht ist bei ihm nicht grell, sondern diffus wie bei Rembrandt, aber mit großer Kraft auf dem Antlitz gesammelt; das Beiwerk spielt im allgemeinen eine weit geringere Rolle als bei den andern. Da er die Figuren ja doch einmal nicht im Freien malte, so wollte er auch nicht Phantasielandschaften um sie herum malen, wie sie Gainsborough aus dem Aermel schüttelte. Allerdings gibt es auch bei ihm so viele derartige Bilder, daß man nicht von bloßen Ausnahmen reden kann. Viele mögen von den Bestellern von vornherein so gewünscht worden sein, bei manchen aber ist die Milieuschilderung dem Maler selbst offenbar zur Charakterisierung, wenn nicht notwendig, so doch dienlich erschienen. So bei dem in grauem Rock und gelben Hosen mit seinem Hund auf dem Anschlag stehenden General Robert Ferguson (s. Abb. S. 170), den man als ein modernes Gegenstück zu den Jägerbildern des Velazquez auffassen kann, und vor allem bei dem prachtvollen Macnab (s. Abb. vor S. 153), einem Oberstleutnant der Milizen, über den tausend originelle Geschichten zirkulierten. Daß er den Hochländer in seiner ungemein malerischen Uniform ins Hochland setzte, war beinahe selbstverständlich. Aber zuerst denkt man bei Raeburn doch an seine Gelehrten, hohen Beamten oder Geistlichen, die vor einem neutralen Hintergrund sitzen oder bei denen wenigstens nur seitlich ein wenig Landschaft zum Vorschein kommt. Mit großem Glück hat er bei ihnen oft eine weiße Weste in kräftigen Gegensatz zu dem braunen Rock und den schwarzen Kniehosen gesetzt. Zwei der schönsten bilden wir ab, den Rev. Sir Henry Wellwood, Pfarrer von St. Cuthbert in Edinburg (s. Abb. S. 175), bei dem die momentane Erleuchtung bei der Vorbereitung zur Predigt in dem etwas gehobenem Kopfe und der sprechenden Handbewegung fast dramatisch zum Ausdruck gebracht ist, und den Stadtschreiber John Gray of Newholm (s. Abb. S. 165), der mit seiner Schnupftabakdose ein Musterbild bürgerlicher Behäbigkeit darstellt. Nicht minder ausdrucksvoll ist Raeburns Selbstbildnis (s. Abb. S. 154) mit den großen scharfen Augen und den feinen Lippen. Ganz aus braunen und grauen Tönen besteht übrigens auch das Bildnis der beiden jungen Ferguson (s. Abb. S. 168), bei dem merkwürdigerweise alles Licht auf den älteren fällt, so daß man geradezu eine Verherrlichung des Erstgeburtsrechts darin hat sehen wollen.

Sehr interessant ist ein Vergleich von Raeburns Frauenbildnissen mit denen der beiden anderen, zumal mit denen Gainsboroughs — denn auch hier ist der Gegensatz zwischen ihm und Reynolds lange nicht so groß. Der Unterschied liegt keineswegs nur darin, daß er mehr reifere Frauen, wie seine um zehn Jahre ältere Gattin (s. Abb. S. 171), Gainsborough dagegen mehr jugendlich anmutige gemalt hat. Auch hier ist bei ihm stets das Antlitz die Hauptsache,

JOSHUA REYNOLDS — DAS ALTER DER UNSCHULD



THOMAS GAINSBOROUGH MRS. SIDDONS

während Gainsborough sehr oft in mehr genreartiger Auffassung das Schwergewicht auf die anmutige Gesamterscheinung legt und dabei das Individuelle beinahe vernachlässigt, so daß seine Frauen sich eigentlich alle ein wenig ähnlich sehen. Freilich darf man nicht außer acht lassen, daß Raeburn fast eine Generation jünger war als der Engländer. Während die Frauen dieses durchweg noch das Rokokokostüm mit seinen bauschigen Seidenkleidern und großen Hüten tragen, sind die meisten Frauen jenes in schlicht herabfließende, Arme und Hals freilassende Empirekleider gehüllt, die das Auge nicht ab-, sondern zum Antlitz hinlenken (s. die Mrs. Simpson, S. 164). Man kann also entgegen modernen Theorien auch hier die Erfahrung machen, daß eine nivellierende Tracht nicht auch die Menschen nivelliert. Einen besonderen Reiz geben die in die Stirn fallenden gekräuselten Haare. Alle Erinnerung an das Rokoko ist hier geschwunden, dagegen denkt man wohl an das klassischste aller französischen Empirebildnisse, Davids Madame Récamier.

So ist jeder dieser drei Künstler eine festgefügte, scharf umrissene Persönlichkeit. Läßt man ihre Bilder aber flüchtig vorübergleiten, so überwiegt das Gemeinsame über die Unterschiede. Sie sind Söhne eines Landes und zwar eines Landes, das damals eine geschlossene Kultur besaß. Während die deutschen Künstler bald nach England, bald nach Frankreich, bald nach Italien schielten, hatten sie den Mut, englisch zu sein und konnten nur so „klassisch“ werden.

APHORISMEN

Der Reiz eines Kunstwerkes liegt fast immer in uns selbst, gleichsam in der momentanen Stimmung unseres Blicks. Goncourt

•

Es ist ein Irrtum zu glauben, wie es mehrere Gelehrte getan haben, daß in einem Kunstwerke die Schönheit etwas mit dem Thema zu tun haben könnte. Töpffer



HENRY RAEBURN RONALD AND ROBERT FERGUSON OF RAITH



JOSHUA REYNOLDS COUNTESS ALBEMARLE



THOMAS GAINSBOROUGH
DIE HÜTTE

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Ziemlich umfangreich und recht bunt ist die Herbstausstellung im *Gurlitt'schen Salon:* zwei Dutzend Künstler mit durchschnittlich zwei bis drei Werken. Erlauchte Namen sind darunter: Feuerbach, Böcklin, von dem man die an schönen Einzelheiten so reiche, als ganzes so erschreckend geschmacklose ›Melancholia‹ wiedersieht, Leibl, von dem drei großartige Zeichnungen, darunter der erste Entwurf zu den Frauen in der Kirche, ausgestellt sind, dann Thoma und Trübner und hervorragende Ausländer wie Brangwyn und Liljefors. Am reichsten ist Uhde vertreten, mit neun älteren Werken, darunter die älteste Fassung der Grablegung und der schlicht ergreifende Ostermorgen von 1891. Von HEINRICH REIFFERSCHEID, dessen ›Abendessen‹ auf der letzten Sezessionsausstellung einen so großen Erfolg davongetragen hat, sind zwei neue nicht minder gelungene Lampenlichtbilder geschickt worden, die ›Unterhaltung‹ eines stehenden älteren und eines sitzenden jüngeren Mannes beim gedämpften Schein der auf dem Tische stehenden Lampe, und ein ›Bad‹, bei dem die unsichtbare Lichtquelle von links her ein nacktes Mädchen hell beleuchtet, dem die alte Dienerin das Bad bereitet. GERTRUD WURMBS jüngste Bilder aus alten Hamburger Straßen erreichen nicht ganz die in der letzten Münchener Glaspalast-Ausstellung gezeigte Spitalstraße; sie sind farbiger, reicher mit Staffage ausgestattet, aber leider auch oberflächlicher. Es wäre aufs lebhafteste zu bedauern, wenn sich die reich begabte Künstlerin durch ihre Erfolge zu schablonenmäßiger Raschmalerei verleiten ließe.

Fast noch bunter ist das Bild bei *Cassirer,* der zum erstenmal den größeren Teil seines Salons Werken alter Meister eingeräumt hat. Hauptsächlich sind es Bildnisse, gute von Sandvoort, van Ceulen, Honthorst, minder gute von Goya und Reynolds, das beste, eine sitzende Dame vom Jahre 1600, wird dem Cornelis Ketel zugeschrieben. Dazu kommen ein paar holländische Landschaften, eine ganz von Rubens inspirierte ›Andromeda‹ Watteaus und mehrere andere französische Bilder. Im mittleren Saal sind die neuesten Arbeiten LEISTIKOWS ausgestellt, darunter ein paar vortreffliche Marinen, und gegenüber ein Teil der Ausbeute von LIEBERMANNS holländischem Aufenthalt, besonders einige Impressionen vom Strande und aus den Dünen von einer Zartheit der Lufttöne, wie sie selbst Liebermann nur in den besten Stunden gelingt.



HENRY RAEBURN GENERAL RONALD FERGUSON

LEIPZIG. Bei *Mittentzwey-Windsch* findet zurzeit eine Kollektivausstellung von FELIX POSSART-Berlin statt. Sie umfaßt etwa 25 Werke und zeigt lediglich Darstellungen aus dem Orient und Kompositionen aus dem Leben Jesu. Besonders das ›Abendmahl‹, das im Aufbau an Rembrandt erinnert, ist sehr lebendig und farbig sehr reizvoll. In der anderen Sonderausstellung lernen wir einen — offenbar — jungen Münchener Maler kennen: J. CLAUSS. Wenn so simple Dinge wie Fischkästen nicht ausgezeichnet gemalt sind, vermögen solche Bilder beim Beschauer kein Interesse zu erzwingen.

Bei *P. H. Beyer & Sohn* hat die Vereinigung *„Akademia"* ausgestellt. Die Gruppe rekrutiert sich aus den früheren Schülern der Leipziger Akademie. Ihr gehören u. a. an: Prof. K. SEFFNER, FELIX PFEIFER, F. EISENGRÄBER, MAX LOSE und viele andere. rgm.

STOCKHOLM. *Carl Larsson-Ausstellung im Künstlerhaus.* Unter den Oelgemälden fällt besonders eine Kinderszene ›Märchen‹ auf, sowohl wegen ihres Stimmungsgehalts, der alles Süßliche angenehm vermeidet, wie des feinen Beleuchtungseffekts durch die farbige Glaslampe. Ein anderes größeres Gemälde aus dem



HENRY RAEBURN LADY RAEBURN

Jahre 1903 stellt den Vater des Künstlers dar, während ein kleineres Porträt den jüngst verstorbenen Schriftsteller Oskar Levertin in recht charakteristischer Auffassung zeigt. Gut gelungen in seiner frischen Natürlichkeit ist auch das Bild der Martina. Weiter findet man noch das neueste Selbstporträt Larssons, auf dem er sich unter dem Titel ›Selbsterkenntnis‹ mit einer Groteskpuppe in der Hand abgebildet hat. Die Monumentalkunst wird hauptsächlich durch den Karton zu ›Gustav Wasas Einzug in Stockholm‹, dem für das Nationalmuseum daselbst bestimmten Freskogemälde vertreten. Unter den Aquarellen und Zeichnungen interessieren zunächst die 25 Originale zu ›Spadarfvet‹ (wörtlich das Spatenerbe), dem zu Weihnachten erscheinenden neuen Illustrationswerk Larssons. Die ferner ausgestellten, Anfang der neunziger Jahre entstandenen Illustrationen zu Sehlstedts Liedern bekunden eine erstaunliche technische Sicherheit. Ueber welch diskrete Farben der Künstler verfügen kann, zeigen u. a. die feinen Aquarelle ›Meine Hausfrau am Wäscheschrank‹, ›Frau Laurin und ihr vorjüngster Junge‹ und ›Flieder‹, sowie das einfach vornehme Porträt des Kunstschriftstellers Karl Laurin. Aber vor allem andern beherrscht Larssons Darstellungskreis doch das Kind, das er höchst natürlich aus seiner eigenen Empfindungswelt heraus zu schildern versteht.

FRIDA E. VOGEL

DÜSSELDORF. Professor ERNST FORBERG bringt im Kunstsalon Schulte eine Kollektion von 16 Pastellgemälden zur Ausstellung, die uns den als Kupferstecher und Radierer in den weitesten Kreisen bekannten Künstler auch als feinfühlenden Maler zeigen. Es sind Schilderungen gewaltiger Natureindrücke, die ihm ein wiederholter Aufenthalt im Oberengadin hinterließ: Segantinis Grab mit Figur (Abenddämmerung) — am Friedhof Maloja mit aufflammendem Gletscher — Blick ins Bergell in Sonnenschein und Schneegestöber — Wettersturz bei Maloja — Silsersee im Schatten gegen Maloja in leuchtender Sonne — Abendglühen — Wetter über der Margna — Abend am Corvatsch — Abend am Julier — Bergsee bei Abend — Hütten bei Maloja — Mondschein bei Silvaplana — An der Julierstraße — Carloccio-See mit Forno-Gletscher bei Maloja — Neuschnee im Sommer — Piz Surley im Nebel.

HAMBURG. Die Hamburger ›Moderne‹ setzt sich zusammen aus solchen Künstlern, die bereits

erfahren haben, daß die dünnste Wand immer noch stärker ist als der stärkste Kopf, der dagegen rennt und anderen, die eben dabei sind, diese Erfahrung zu machen. Kürzlich haben die beiden Gruppen in den zwei *Commeter*'schen Kunstsalons ausgestellt und zwar in dem älteren Lokale — in Form einer Sonderausstellung eines der begabtesten Aelteren unter den Jungen, ARTHUR ILLIES, und — in dem neuen Lokale — als Kollektiv-Ausstellung des »Hamburger Künstlerklub«. Arthur Illies hat die junge Kunstaera in Hamburg mit einleiten helfen. Das ist an die zwanzig Jahre her. Es ist schade, daß seine Ausstellung nicht bei diesem Beginne einsetzt, man hätte so in dem einen gleich einen Ueberblick über den Entwicklungsgang der Hamburger Moderne in der bildenden Kunst mitgewinnen können, der ein wahrer Passionsweg war und es teilweise noch ist. Die Kunst der Jungen in Hamburg ist nicht auch Hamburger Kunst geworden. An Anstrengung hiezu haben es ihre Parteigänger zwar nicht fehlen lassen, aber der Erfolg war gering. Erst seit »Die Jungen« von ihrer Exzeßmalerei abgekommen sind und auch der Form und Stimmung Rechnung tragen, hat sich das Verhältnis gebessert. Von den älteren Jungen hat Illies am besten abgeschnitten. Er hat am meisten verkauft und sich im Uebertragen von persönlichen Stimmungen am geschlossensten entwickelt. Hoch greift freilich auch er nicht in seinen Motiven. Das Enge und Nächste, das nun einmal die Welt ist unserer Modernen, ist auch seine Welt. Von Wasserläufen durchschnittene Waldwiesen, träumende Weiher, einsame Wege im Kornfeld, leere Stoppelfelder mit aufgereihten Fruchtgarben und ähnliches mehr, das sind seine Motive. In der dargestellten Zeit bevorzugt er den Morgen, in dessen weichem Grau die festen Formen ins Unbestimmte verschwimmen, mehr noch den Abend, wenn der Nebel dampfend über die Felder zieht oder der Mond als Sichel im Raume schwebt. Hier weiß er, allerdings mit breitem Strich und unter Ausschluß von jeglicher Durchzeichnung, äußerst feine Stimmungen auszulösen, die freilich wieder nur für den vorhanden sind, der kein prinzipieller Gegner ist der ganzen Art. Diese Anspruchsvolleren dürften indes durch ein Herrenbild, das Bildnis eines kleinen Mädchens in Rosa und eine größere Anzahl Steinzeichnungen gleichfalls gewonnen werden, in denen der Künstler sich auch als kundiger Zeichner und feiner Beobachter des menschlich Individuellen bewährt. Auf der Ausstellung des »Hamburger Künstlerklub« interessiert von den älteren: ERNST EITNER durch ein Stilleben, eine überaus heimelig behandelte Wohnstubenecke, F. SCHAPER durch eine auf grünsaftiger Wiese lagernde Gruppe Kälber, J. v. EHREN durch zwei im Ton mit großer Feinheit gegen hellste Tageslichte abgesetzte landschaftliche Genres, ARTHUR SIEBELIST durch das Brustbildnis eines älteren Mannes. Die Jüngstmodernen sind zweimal vertreten. Sie sind, wie das sich bei ihnen von selbst versteht, gründliche Verächter der Form und stehen vorläufig noch im Banne eines einseitigen Farbenkultes. Doch befindet sich unter ihnen eine Begabung, von der wohl zu hoffen ist, daß sie in nicht ferner Zeit sich zur schönen Klarheit durchgerungen haben wird. Es ist dies ein im Beginne der zwanziger Jahre stehender Maler F. NÖLKEN, der auf einer, drei Mädchen darstellenden Tafel ein niedersächsisches Bauernkind gemalt hat, das ein Typus ist des ganzen Volkes. Auch in einigen Silleben — Hahn, Früchte, Blumen — zieht dieser junge Mann durch Kraft des farbigen Vortrages die Aufmerksamkeit auf sich. Der zweite »Jüngste« AHLERS-HESTERMANN ist gleichfalls nicht ohne Aussichten. Doch steckt er in seinen Genres und Stilleben noch tiefer im Zwang und Bann der Impression als sein engerer Weggefährte, der wenigstens fallweise — in dem oben erwähnten Mädchenbildnis — sich von der Erkenntnis berührt zeigt, daß die Impression nur als Ausgang, nicht als Hauptziel in Betracht kommen kann.

In dem Kunstgewerbehause *Georg Hulbe* ist eine Sonderausstellung von Werken des Worpsweders HEINRICH VOGELER veranstaltet, die in für unsere Verhältnisse ganz ungewöhnlichem Maße die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es ist nicht die Herkunft, sondern der Mann, für den man



JOSHUA REYNOLDS BILDNIS ZWEIER HERREN



HENRY RAEBURN
LADY DUDGEON

sich interessiert. »Worpswede« als künstlerische Gemeinschaft hat ja seit geraumer Zeit schon ausgespielt. Doch selbst, als es als solche noch existierte, war die Erwärmung dafür in unserer Stadt nicht allzu groß. Dazu liegt Worpswede zu nahe an Bremen und Sie wissen ja, unter Verwandten übersieht der eine gerne, was der andere mehr hat als er selber. Dem einzelnen, der aus Worpswede kam, war man aber hier stets gewogen, insbesondere diesem Vogeler, in dessen Art etwas Biderbes und Liebenswürdiges ist, das an Empire und Biedermeier erinnert, also gerade an jene beiden Stilformen, für die Hamburg immer etwas übrig hatte. Nun hat der erst 33jährige Künstler hier nicht nur seine Gemälde, er hat auch allerlei aus dem Gebiete der angewandten Kunst mit ausgestellt, auf dem er als Modelleur, Tischler, Glaser, Goldschmied, Weber, Buchbinder, Tapezier u. s. w. mit ebensoviel Glück als Geschick nicht nur hospitiert, sondern geradezu heimisch geworden ist. Und das zu sehen, hat auch die sonst Stumpfen und Indifferenten aus ihrer Ruhe gerüttelt. Der Künstler und der ihm in seinem schmucken Ausstellungshause gastliche Aufnahme gewährte, können mit dem erreichten Erfolge wohl zufrieden sein. H. E. W.



HENRY RAEBURN — MRS. FERGUSON OF RAITH MIT IHREN KINDERN

KOPENHAGEN. Der Herbst hat uns eine von Erik Werenskiöld arrangierte *»Norwegische Kunstausstellung«* gebracht. Das Durchschnittsniveau der Ausstellung ist ein recht gutes, fast alle bedeutenderen Modernen Norwegens sind vertreten. CHRISTIAN KROGH zeigt sein bewährtes Können in einer originell gesehenen Marine, sowie einigen Genresachen (Motive aus Skagen) und Porträts. THAULOW, der die Ausstellung noch miteröffnen half, sandte eine Anzahl feiner Landschaften, worunter besonders eine sehr delikate »Winternacht«, sowie ein Motiv aus Flandern hervorragen. Von EDVARD MUNCH, dem Vielumstrittenen, finden wir sein bekanntes »Krankes Kind« und eins seiner besten, am wenigsten provozierenden Bilder »Frühling«. KITTELSEN zeigt in einer Reihe zarter, lyrischer Aquarellandschaften einen seltsamen Gegensatz zu seinen gewohnten schaurig-grotesken Motiven; GERHARD MUNTHE, neben ihm wohl einer der »nationalsten«, ist durch viele dekorative Malereien zu den Liedern und Sagen seiner Heimat und einigen guten Interieurs vertreten. WERENSKIÖLD selbst enttäuscht ein wenig durch zu zahlreiche Durchschnittsarbeiten, nur in dem Bildnis der Erika Nissen und des Herrn Bull befindet er sich eigentlich auf der Höhe. Eine sehr interessante Porträtistin ist Frau ODA KROGH, deren großes Können sich am besten in der Wiedergabe nervöser, moderner Menschen erweist. Auch EILIF PETERSSEN zeigt sich mit dem Bilde des Arne Garborg von seiner besten Seite. Als einziger Plastiker der Ausstellung ist GUSTAV VIGELAND mit sechs Porträtbüsten vertreten, unter denen die des Jonas Lie, Amandus Nielsen und des Bruders des Künstlers am hervorragendsten scheinen. F. E. VOGEL

ST. PETERSBURG. *Erste Herbst-Ausstellung.* An erster Stelle verdient es ein junger Maler, W. A. DMITRIJEW, genannt zu werden. Seine Zeichnungs-Serie »Das Leben« ist zwar nicht gerade in der Technik hervorragend, die reiche Phantasie des Künstlers entschädigt aber für die technischen Mängel. Gleichfalls interessant sind N. KOLMAKOWS Arbeiten, besonders die symbolische Zeichnung »Die Maschine«. Gleichfalls gut ist seine »Vase«, ferner seine mit farbigen Stiften gezeichneten »Das Vergangene« und »Der Wind«. N. BODAREWSKI stellt eine Reihe von Bildern aus, von denen besonders das »Modell« reinen künst-



HENRY RAEBURN • REV. SIR HENRY MONCRIEFF WELLWOOD

lerischen Geschmack aufweist. N. CHARLAMOW stellt ein interessantes Bild »In der Arbeiterfamilie«, ein im düsteren Winkel eines schmutzigen Zimmers sitzendes kleines Mädchen darstellend, aus. J. KLEWERS »Auf dem Meeresgrunde« ist ein wenig flüchtig. K. WESCHTSCHILOW stellt neben einem mißglückten »Durchbruch des Kreuzers Asskoljd« und einem nicht ganz gelungenen Porträt des Grafen Murawjew-Amursski mit Sohn ein gutes Porträt des Leutnants S. Poguljajew aus. Von K. ISENBERG's Skulpturen ist »Das schwere Kreuz« zu erwähnen. Gut sind auch S. F. FEDOROW's finnländische Landschaften, R. D. AUERS »Monako« und »Neapolitanische Fischerboote«.

MÜNCHEN. Bankier Theod. Waitzfelder hat der Kgl. Neuen Pinakothek das Lenbach'sche Bildnis Franz von Defreggers als Geschenk überwiesen.

BERLIN. Die kgl. Nationalgalerie erwarb kürzlich die auf der Jahrhundertausstellung gezeigte Miniatur von HEINR. FÜGER »Der Künstler und sein Bruder« (Abb. s. Kunst für Alle, J. XXI, S. 265) um M. 8000. Ist dieser Preis schon bezeichnend für die Wertschätzung der Miniaturen Fügers, so zeigt sich diese noch auffallender in zwei anderen Fällen: die Miniatur »Bildnis der Königin von Neapel« wurde für Kr. 25000 von Herrn Benda in Wien, eine andere, »Lucia Lubomirska« für M. 15000 von Geheimrat Arnhold in Berlin erworben.

NEUE KUNSTLITERATUR

Christian Eckert, Peter Cornelius. Mit 1 Porträt und 130 Abbildungen. Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing. (Künstler-Monographien, Bd. 82.) Preis M. 4.—.

Nach der vor kurzem erschienenen Cornelius-Biographie von David Koch erscheint nun auch eine Künstlergeschichte des großen deutschen Meisters in den weit verbreiteten Knackfuß'schen Monographien. Man muß sich fast wundern, daß in dieser Serie so mancher moderne Maler und Bildhauer längst behandelt wurde, der vielleicht in der Reihe großer Künstler bald eine lächerliche Stelle einnehmen dürfte, der sicher aber noch in der Weiterentwicklung sich befindet — während ein Meister wie Peter Cornelius, dessen Werke mit manchem vielsagenden Bauwerk verknüpft bleiben, einer Einzeldarstellung noch nicht für wert erachtet wurde. — Die jüngere Künstlergeneration, die in steigendem Maße sich für große kompositionelle Aufgaben, wie sie Cornelius erfüllte, interessiert, wird eine Biographie des Meisters der Münchener Glyptothek-Fresken um so lieber besitzen, je besser sie illustriert ist. An Abbildungen ist die Eckertsche Arbeit wirklich reich und der Text ist ein guter Führer. Weshalb ist aber auch hier bei den Wandmalereien fast ängstlich die Wiedergabe der ganzen Räumlichkeiten vermieden worden, für die die Wandbilder als Teile geschaffen wurden?

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV. Paris 1906. Honoré Champion. Preis Fr. 15.—.

Daß wir ein solches Werk, das doch in ganz besonderer Weise die Geduld und die Arbeitsmethode eines Gelehrten erfordert, einem ausübenden Bildhauer verdanken, ist ein Faktum, das der Erwähnung wert ist. Sieht man aber erst, wie weit sich Lami sein Ziel gesteckt hat, so muß man seine Arbeit doppelt bewundern. Er gibt uns nicht schlechthin eine Aufzählung der Bildhauer mit einer ihren Entwicklungsgang schildernden Biographie, sondern daneben eine möglichst vollständige, chronologische Liste ihrer Werke mit dem Jahre der Entstehung, den Preisen, die dafür bezahlt wurden, den Reproduktionen, die von Künstlerhand nach ihnen hergestellt wurden, den Museen, die Abgüsse davon besitzen, etc. Es ist klar, daß das Werk so mehr Anschaulichkeit bietet als in der Regel solche kompilatorische Arbeiten. Ausführliche Literaturhinweise zeigen den Verfasser ganz im Besitz der wissenschaftlichen Methoden. Ein Band über das 18. Jahrhundert soll noch erscheinen, ebenso will Lami als Appendix zu dem Dictionnaire Albums mit Reproduktionen der erreichbaren Werke französischer Bildhauer folgen lassen.

Baedeker's Paris (M. 6.—, Leipzig, Karl Baedeker) liegt in neuer 16. Auflage vor. Welche Bedeutung dieser Führer für jeden hat, der sich mit den Kunstschätzen der französischen Hauptstadt beschäftigen will, zeigt z. B. das Kapitel über das Louvre, das nunmehr 85 Seiten umfaßt. Aus der Feder Dr. W. Gensels, eines Autors, der den Lesern dieser Zeitschrift bekannt ist, stammt die knappe und doch fesselnde Einleitung zum Verständnis der französischen Kunst. So ist der Kunstfreund durch dieses Buch wohlberaten, aber auch in materiellen Dingen ist der Pariser Baedeker ein sicherer und verständnisvoller Führer. Ungemein praktisch ist die auch schon in den früheren Auflagen angewandte geteilte Anordnung des Stadtplanes.

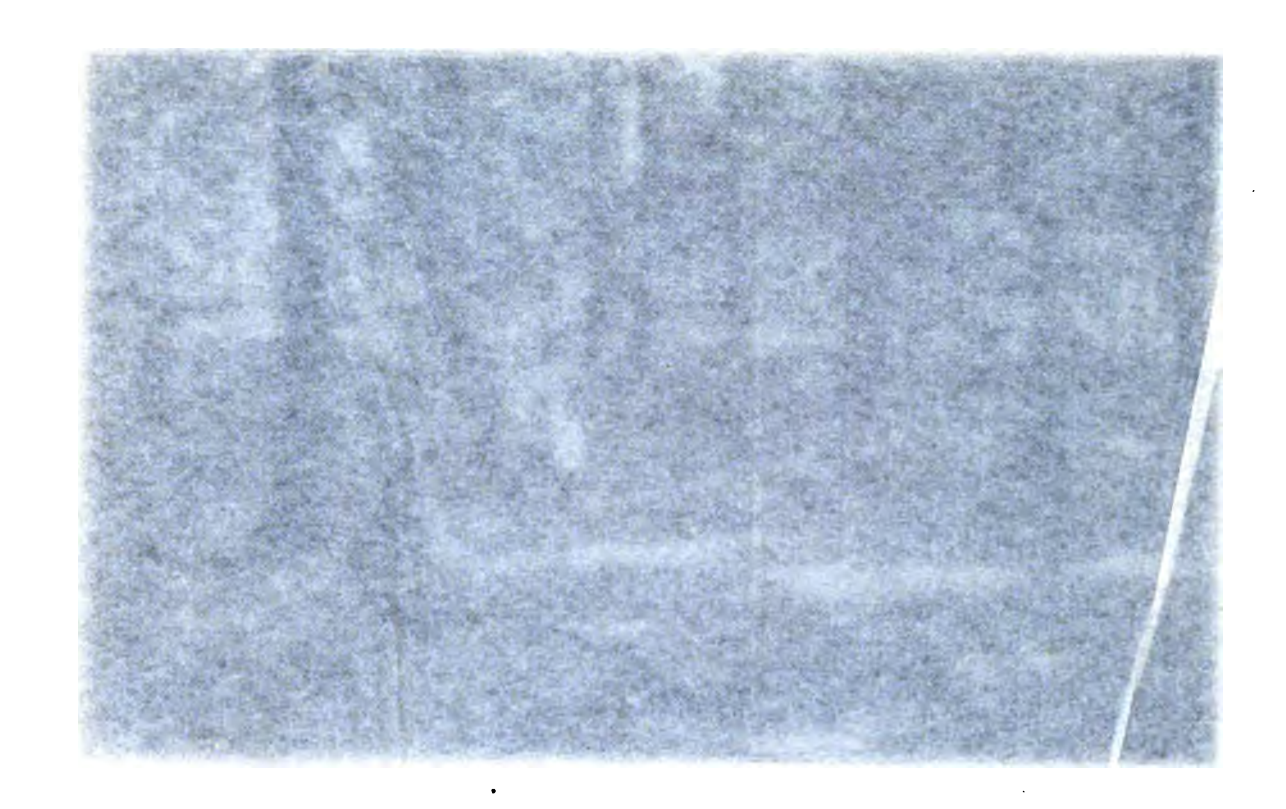
PERSONAL-NACHRICHTEN

GESTORBEN: Am 11. November in Steglitz bei Berlin der frühere Direktor der kgl. Nationalgalerie Geh. Oberregierungsrat Dr. MAX JORDAN im Alter von 69 Jahren. Früher Direktor des Städtischen Museums in Leipzig und Privatdozent an der Universität Leipzig, wurde er 1874 an die Nationalgalerie berufen, die er bis 1895 in verdienstvollster Weise leitete. Von seinen literarischen Arbeiten nennen wir die Bearbeitungen verschiedener Ausgaben der Werke Menzels; seit einer Reihe von Jahren hatte er auch die Leitung der »Vereinigung der Kunstfreunde« in Berlin inne.

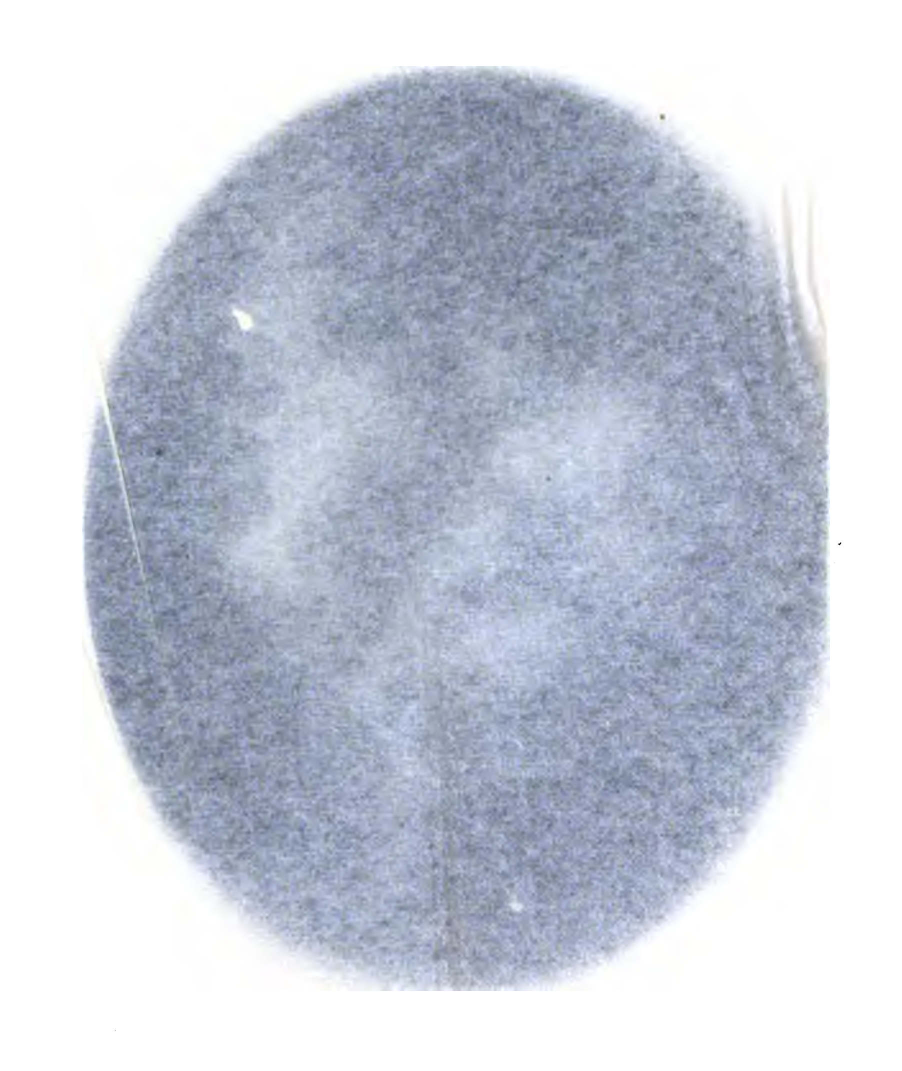


THOMAS GAINSBOROUGH MUSIDORA

Redaktionsschluß: 20. November 1906 Ausgabe: 6. Dezember 1906
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München









MAX LIEBERMANN — MÄDCHENSCHULE IN LAREN (1899)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

MAX LIEBERMANN

Von J. MEIER-GRAEFE

Ich traf Herrn LIEBERMANN im Sommer 1904, gerade als er den Bode fertig machte. Nicht die hier abgebildete erste Fassung (s. Abb. S. 178), vielleicht die glänzendste als Ursprünglichkeit eines ganz und gar in das künstlerische übertragenen Eindrucks, auch nicht die zweite, die mir am wenigsten gefällt, weil die Gestaltung hier des letzten Zusammenhangs entbehrt, sondern die endgültige Fassung, die nun im Kaiser Friedrich-Museum hängt, das Repräsentationsbild eigener Art (Abb. s. Jahrg. XX S. 497). Alles was ein Mensch mit den Augen Liebermanns von der Eigenart eines anderen absehen kann, der Typ dieses kühlen, selbstbewußten Norddeutschen, dem weder das lange Krankenlager, noch die Beschäftigung mit den schönsten Dingen die Seele umflort, ist hier zu einem fast feierlichen Gemälde geworden. Feierlich, wie eben ein höchst sachlicher Galeriedirektor feierlich sein kann und wie ein Liebermann feierlich malen kann. Schon Courbet und Manet haben uns gelehrt, den Eigenschaftswörtern unserer Bilderbeschreibung andere Deutungen zu unterschieben als die gewohnten, oder vielmehr diese Begriffe auszudehnen. Wie wir den Begriff Stil heute weiter, umfassender nehmen müssen als die Art Giottos, so auch die Empfindungen, die wir unseren Meisterwerken verdanken. Die Sache selbst bleibt natürlich dieselbe. Jedem Besucher, der bei Liebermann an dem Franz Hals-Stück vorbeikommt, das er in



MAX LIEBERMANN PORTRÄT DES GEHEIMRATES W. BODE

jungen Jahren kopiert hat, muß auffallen, wie stabil die Welt der Kunst ist trotz aller Persönlichkeiten, die sie gestalten. Unsere Empfindungen wechseln unverhältnismäßig mehr als die wesentlichen Erreger. In seiner Studie über Israels weist Liebermann auf die Komik hin, daß gerade die ältere Richtung gegen die Modernen stets die Alten ins Feld führt, ohne zu bemerken, daß die Modernen den Alten viel näher stehen als sie.*) Statt „ältere Richtung“ hätte er sagen können, die zeitlose. Denn tatsächlich steht das Banale der Leute, die gemeint sind, außerhalb jeder Zeit und rechtfertigt allein den Satz, daß modern und miserabel dasselbe bedeuten. Der offizielle Militärmaler gehört zu keiner Richtung. Ich möchte aus irgend einer Zeit das Soldatenbild sehen, das gewichste Uniformen darstellt. Bonnat, der, wenn auch auf höherem Niveau in Paris das bedeutet, was wir in Berlin offiziell nennen, hat das Haus voll schöner Dinge, auch wenn man die zweifelhaften abzieht, und er ist mir immer bedenklich modern erschienen, wenn ich von den Kostbarkeiten des Sammlers zu den Porträts des Malers kam. In der Rede des Kaisers bei der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums wurden die jüngeren Künstler ermahnt, sich nicht von der alten Tradition loszusagen. Wie gern wüßte man, was unter dieser alten Tradition eigentlich zu verstehen ist. Dagegen scheint mir gerade das Konventionelle in dem Bode die größte Qualität des Bildnisses, die Tatsache, daß hier mit nur der Persönlichkeit, der lebendigsten Ursprünglichkeit dienenden Mitteln das Gesetzmäßige und daher Beruhigende eines Porträts vergangener Zeiten erreicht ist. Als Bode gegangen war, frug mich Liebermann, ohne daß ich mir darauf etwas einbilden dürfte, denn ich glaube, er stellt dieselbe Frage auch seinem Rahmenmacher: „Na! wat meenen Sie? Is't jut?“ Worauf ich mir erlaubte, obige Reflexion in ge-

*) M. Liebermann, Josef Israels. 2. Aufl. B. Cassirer, Berlin 1902, S. 16.



• MAX LIEBERMANN •
JESUS IM TEMPEL (1879)

ziemende Reime zu bringen. Er hörte mich etwa zehn Sekunden an: „Hm! hm! nee — Sie, hören Se uff! Wat ick wissen will, is: Is't ähnlich? —“ „O ja, ähnlich ist es auch“.

„Auch? Sie, sind Se v'rr'ckt! Is et ähnlich oder nich ähnlich? alles andere is —“

Daran knüpfte sich eine der Diskussionen, die aus der Dämmerstunde bei Herrn Liebermann eine unerschöpfliche Bewegung des Leibes und der Seele machen und geeignet sind, eine Kur in entfernten Badeorten zu ersetzen. Ich glaubte, die These aufrecht halten zu können, daß das Kriterium der Aehnlichkeit, weil außerhalb des Werkes liegend und tausend verschiedenen Auslegungen unterworfen, unmöglich pro oder contra entscheiden könne, weil es ja nur zu zahlreiche Porträts gekrönter und anderer Häupter gibt, die ähnlich und doch durchaus nicht von der Art des Bodebildnisses sind. Wohl aber erscheine mir der Eindruck des Natürlichen, die unumstößliche Möglichkeit des Aehnlichen unentbehrlich. Er hingegen zeigte mir, daß, wenn es ihm nicht gelänge, den Bode so auf die Leinwand zu bringen, wie ihm der Eindruck der Wirklichkeit vorschwebte, das Bild nimmermehr gut würde. Kurz, es ging hier wie bei vielen Kunststreitereien, daß man sich um Worte plagte und im Grunde dasselbe meinte. Was Liebermann unter Aehnlichkeit versteht, ist die Ueberzeugungskraft, die er auch bei Phidias findet, also nichts weniger als das Aeußere eines Wirklichkeitsreflexes, sondern der gelungene Wiederaufbau des Natürlichen durch die Hand des Künstlers, mit seinem Geiste, mit seinen Mitteln.



MAX LIEBERMANN SPINNSTUBE (1880)



MAX LIEBERMANN MUTTER UND KIND (1877)

Goethes Satz, daß die Natur eine Gans sei, die man erst zu etwas machen müsse, gehört zu den Hauptstücken des reichen Zitatenschatzes Liebermanns. Nur deshalb hält er sich an die Natur, um wie durch ein mnemotechnisches Mittel den ihr verdankten Eindruck immer wieder unverfälscht zu erhalten. Daher war der

Vorwurf eines Mitarbeiters dieser Zeitschrift, der Künstler habe auf dem Strandbild mit den Pferden den Gaul nach einem Gipsmodell gemacht, nicht nur der Tatsache entgegen, sondern ein falsch gegriffenes Argument, das keinen Fehler Liebermanns, sondern einen Irrtum des Schreibers verriet.*)

Tatsächlich machte Liebermann dieses wie jedes Werk nach direkten Naturstudien. Eine davon findet sich in diesem Hefte (s. Abb. S. 198). Deshalb brauchte das Bild aber noch nicht zu seinen besten zu gehören. Auch Manet hat mit einer einzigen Ausnahme immer nur nach der Natur gemalt, und schon die Grundverschiedenheit beider Maler zeigt, wie wenig diese biographische Notiz vom Wesen ihrer Werke meldet. Darauf kommt es an, daß der Künstler die Natur überwindet, ohne sie einzubüßen. In welchem Umfange dies Liebermann gerade bei der See mit den Pferden gelungen ist, erfahre ich jedesmal, wenn ich das Bild bei dem glücklichen Besitzer Julius Stern in Berlin wiedersehe. Keiner der verschiedenen Liebermanns der schönen Sammlung wirkt wie dieser jüngste gleich ursprünglich und in hohem Sinne dekorativ. Auch hier kann man „feierlich“ sagen und zwar in einem anderen Sinne als von dem Bode. Die kühnen Wogen hinter der Arabeske des Pferdes bilden einen Rhythmus, der eine dem Reiz primitiver Bilder verwandte Vorstellung wachruft. Man vergißt bei dieser Pracht, daß es sich hier um Leinwand und schmutzige Farbe handelt, und doch wurde sie nur mit den Mitteln des Malers möglich. Das Geheimnis beruht in der Uebertragung der Natur des Pferdes mit dem Jungen und der See auf die Natur zwischen den vier Leisten des Rahmens, in dem Maximum von Ausdruck und dem dadurch entstandenen größtmöglichen Schmuck der Fläche. Das hier abgebildete Polospiel der Hamburger Kunsthalle (s. Abb. S. 191), aus dem Jahre 1902, ist von ähnlicher Wirkung.



MAX LIEBERMANN — BÄUMCHEN, WECHSELT EUCH! (1883)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

*) K. f. A. 15. Juli 1904. S. 464.



MAX LIEBERMANN SPITZENKLÖPPLERIN (1882)

Dazu, nicht um Aehnlichkeit zu erreichen, nicht zum Zeichnen nach der Natur, sondern zu dieser Uebertragung gehört Genie. In dem Genie entdecken wir als wesentlichen Faktor eine besondere Art von Gedächtnis, die Fähigkeit nämlich, sich immer zur rechten Zeit zu erinnern, was von der Natur zur Kunst des Mannes, der das Bild malt, werden kann. Hätte nun der Schreiber des eben zitierten Vorwurfs wirklich recht, daß Liebermann zu dem Sternschen Gemälde ohne Naturstudium gelangt sei, so wäre das allenfalls nur ein Moment mehr, um ihn zu schätzen, weil dann sein Künstlergedächtnis um so größer sein müßte; keinesfalls ein Grund zur Verkleinerung. Im Grunde tut es aber nichts zur Sache, denn die wahre Erfindung des Künstlers liegt nicht in der Entdeckung des Vorwurfs, sondern in der Entdeckung der Mittel, mit denen der Vorwurf zum gemalten Vorgang gemacht wird. Gerade das aber ist Liebermanns bewundernswerte Stärke, wodurch er, wenn nicht der Größe, so der Art nach, in die Reihe der Meister rückt, von denen wir alle Begriffe des Malerischen gelernt haben. Wie sie versteht er mit Farben und Strichen das Bild des Lebens so getreu zu gestalten, daß wir in seinen Bildern wie in der Natur wandeln. Wohlverstanden mit Farben und Strichen. Nicht das Gemütliche der Natur wird genommen, um ein neues Gemütliches zu gestalten. Es kann nicht genommen werden, da es ja gar nicht in der Natur steckt, sondern von uns erst hineingesehen wird. Sondern wie der Herrgott mit seinen Dingen in einer bestimmten Ordnung verfährt, aus deren Folge erst unsere Freude an seiner Schöpfung erwächst, so ist auch für das Kunstwerk die Ordnung des Künstlers das Primäre. Was uns in seiner Schöpfung gemütvoll, freudig, traurig oder weiß Gott wie erscheint, kommt erst durch uns hinein. Wenn der Künstler selbst glaubt, daß es primär mitspielt, so kommt das lediglich daher, daß er in jedem Augenblick Schöpfer und Betrachter zugleich ist, mit einem Teil zu unserer Welt gehört, mit dem anderen seiner Welt, der Kunst, in deren Organismus einzudringen, uns versagt ist. Nur der Schöpfer aber macht das Kunstwerk; nicht die draußen bleibende Betrachtung, sondern jenes von innen tastende Vermögen, dem gelingt, eine Nase mit einem Pinselstrich, das Auge mit einem Punkt zu machen und das Gesicht aus einem wohl abgewogenen Verhältnis zwischen solchen Punkten und solchen Strichen herzustellen.

Punkte und Striche machen denn auch allein das Gemälde. Sogar die Farbe gehört nicht unbedingt dazu, denn auf dem modernen Gemälde kommt das, was wir im künstlerischen Sinne Farbe nennen, nicht in erster Linie von der Palette her, sondern von der Bewegung durch die Pinselstriche. Das gilt vielleicht bei keinem Maler so sehr, wie bei Liebermann. Er verfährt mit der Farbe nahezu willkürlich und ist der energischste Gegner der neoimpressionistischen Lehren. In dem Bode-Bildnis änderte er verschiedene Male die Farbe des Hintergrunds und der Kleidung, ohne daß das eigentliche Wesen des Bildes dadurch entschieden anders geworden wäre. — Aber es trifft auch bei weniger spezifisch zeichnerisch veranlagten Künstlern zu. Wie nicht die Natur, sondern das Natürliche im Bilde wirkt, so nicht die Farbe, sondern das Farbige. Das materielle Farbenmittel kann wie hundert erlauchte Maler bewiesen haben, aus allem, ja, wie einer der Größten sagte, aus „de la boue" bestehen.

MAX LIEBERMANN

OSTFRIESISCHE BAUERN BEIM TISCHGEBET (1884)



MAX LIEBERMANN JUDENVIERTEL IN AMSTERDAM (1884)
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

Lediglich in dem Ausbau dieser Farbigkeit liegt die Entwicklung Liebermanns.

Wir begegnen ihr schon in den frühesten der hier wiedergegebenen Gemälde, so in dem Fragment „Mutter mit dem Kind“ aus 1877 (s. Abb. S. 180), das aus einem größeren Pariser Bilde herausgeschnitten wurde, oder in dem berühmten „Christus im Tempel“ aus 1879 (s. Abb. S. 179) bei Uhde, das seinerzeit in München viel Staub aufwirbelte, in der „Spinnstube“ aus 1880 (s. Abb. S. 180) bei Defregger, dem „Bäumchen wechselt Euch“ aus 1883 (s. Abb. S. 181). Aber hier ist sie noch im Kampf mit vielen andern Tendenzen, auch mit dem Rest der Beeinflussungen der Munkacsy, Menzel und Israels, aus denen Liebermann siegreich hervorging. Jedes Jahr von da an zeigt einen Fortschritt in der Vereinfachung, in der Ueberwindung des Novellistischen, in der stärkeren Betonung des Kunstmittels. Es genügt, den Bode, den er 1890 für Schorers Familienblatt zeichnete, neben das letzte Bildnis zu halten, oder zwei der hier abgebildeten Landschaften ähnlichen Inhalts aus verschiedenen Jahrgängen, das frühe „Bäumchen wechselt Euch“ (s. Abb. S. 181) mit der 1899 gemalten „Mädchenschule in Laren“ (s. Abb. S. 177) zu vergleichen. Auf der ersten ist die ehemalige Genretendenz einer Fürsorge für das Detail gewichen, die in einzelnen Mädchen reizend hervortritt; auf dem späteren Bilde dagegen gibt es kein Detail mehr, sondern das streng geordnete Gefüge des Bildes strebt lediglich danach, die Farbigkeit des Ganzen zu erhöhen. Wie wenig diese Ordnung stärkster Lebendigkeit entbehrt, zeigt das „Edamer Kloweniersstift“ (s. Abb. S. 197) aus dem Jahre 1904, jetzt im Besitz der Modernen Galerie in Wien, das selbst in der Nachbarschaft eines van Gogh die Energie seiner Flächen, das Unbändige der Linien bewahrt.

Liebermann macht eine seltene, fast könnte man sagen, einzige Ausnahme von der deutschen Regel: er wird besser mit dem Alter. Die Schwärmerei für seine frühen Sachen ist nicht ganz motiviert. Nicht, daß sie's nicht verdienen. Es gibt Tonwerte in ihnen, die Liebermann später nie wieder erreicht, freilich auch nicht erstrebt hat; man braucht nur an das geradezu einzige



MAX LIEBERMANN STUDIE ZU DEN FLACHSSCHEUERINNEN (1886)



MAX LIEBERMANN
STUDIE

Schlächter-Interieur zu denken; und er hat in anderen, wie den Skizzen zu der Kinderschule und den Konfitüre-Macherinnen (Abb. Jahrg. II, S. 215), Fleckenwirkungen, die an die größten Meister erinnern. Aber der ganz selbständige, reinste Wert Liebermanns, den, glaube ich, die Zukunft am meisten schätzen wird, steckt doch in den Bildern der Gegenwart. Sie sind keineswegs altmeisterlich in dem Sinne des beau morceau, ja gerade das Gegenteil, aber Zeugnisse einer idealen Ausnutzung der eigensten Mittel dieses Malers.

Selbst mit den großen Franzosen, unsern Lehrmeistern, darf sich Liebermann hierin in einer Hinsicht siegreich vergleichen. Während die ganze Reihe, die bei Manet anfängt in der Jugend, wenn auch nicht das Eigenste, so unbestreitbar das Eindrucksreichste, das Repräsentative schafft, während Manet, Degas, Renoir, Cézanne und Monet später ihre Eigenart nicht ohne Verluste zur reinsten Form kristallisieren, gibt Liebermann gerade die relativ stärkste und gleichzeitig das Repräsentative seiner Art erst im reifen Alter. Die Netzflickerinnen in Hamburg (Abb. Jahrg. II, S. 216), die Flachsscheuer (Abb. Jahrg. III, S. 361) in Berlin, das alte Weib mit den Ziegen (Abb. Jahrg. VI, S. 357) in München, die alle gegen Ende der achtziger Jahre entstanden, waren des großen Liebermanns eigentlicher Start. Die Entwicklung von den ersten Anfängen bis zu diesen monumentalen Gemälden ist in allem Reichtum deutlich, und doch haben sie die Kraft des ersten Schreis eines kühnen Revolutionärs. „Fast sind wir geneigt," sagt er einmal von der Gegenwart, „einen gewissen Zusatz von Brutalität für ein notwendiges Ingredienz des Genies zu halten," und von Menzel und Böcklin meint er an einer andern Stelle: „Ein Genie kann es sich schon gestatten, barbarisch zu sein."

Beides könnte besser von seinen eigenen monumentalen Gemälden gelten, weil sie mit dem Barbarentum, mit der Brutalität gleichzeitig ganz unzweideutig das Aufbauende zeigen und nur mit einer Kette unserer Gewohnheiten brechen, um eine andere wertvollere, tiefer liegende, notwendige Kette fortzusetzen. Damals



MAX LIEBERMANN — STIFT IN LEYDEN (1892/93)



MAX LIEBERMANN AM STRAND (1900)
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin



MAX LIEBERMANN STUDIE AUS HOLLAND (1902)
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

konnte man glauben, er spräche sein letztes Wort, und wirklich kamen ein paar flaue Jahre. Erst als er die fünfzig überschritten, sollte ihm beschert sein, das Barbarentum in Harmonie zu lösen. Die zehn Jahre nach den anderen entstandenen Gemälde haben dieselbe Kraft, nur unendlich mehr Kultur. Alle Härte des Temperaments ist in Farbe gelöst, nichts verloren, nur dazu erobert, und heute fragen wir uns: was wird uns das nächste Dezennium bescheren?

Dieses stete Aufsteigen verdankt Liebermann allem möglichen, zuerst seinem Genie, nicht zuletzt seiner Intelligenz. Bei seiner Art, das Leben zu nehmen, wird man an einen großen Meister, den ersten der modernen Malerei erinnert, von dem er durch Zeit, Ort, Art und Rasse weit geschieden ist und der ähnlich lebte und wirtschaftete, an Delacroix. Aus der reichen Kultur seiner Zeit, aus seiner eigenen umfassenden Bildung und einer seltenen Fähigkeit, alles Schöne und Werte der Welt genießen zu können, aus seinen zahllosen Beziehungen zu hervorragenden Menschen, baute Delacroix sein Leben. Aber das Zentrum dieser Welt war seine Kunst. Nach ihr richtete er alles andere, ihr opferte er selbst Liebe und Freundschaft; und was er sich an Bequemlichkeit gönnte, die Schonung seiner Gesundheit, geschah ausschließlich zum besten seines Werkes. Ganz ähnlich, natürlich mit verschiedenen Elementen, macht sich Liebermann seine Welt zurecht. Es gibt keinen beleseneren Künstler, wenig gebildetere Deutsche, keinen feineren Sammler in seinem Gebiet, keinen aufnahmefähigeren, lebendigeren Esprit, nicht nur im Sinne seines berühmten Witzes, keinen „schöneren Geist“, hätte man vor fünfzig Jahren gesagt. Nicht nur als Fachmann arbeitet er unaufhörlich an sich. Wenn man ihm die Geduld zutraute, könnte man eines Tages auf ein „Journal“ gefaßt sein, das dem des großen Franzosen kaum nachstände. Seit Jahren schreibt er; seine letzten Aufsätze*) gehören zum besten, was in Deutschland über Kunst gesagt wurde, und er dürfte fähig sein, das Wörterbuch der Kunstbegriffe zu schaffen, das Delacroix vorschwebte und von dem er Bruchstücke hinterlassen hat. Wie dieser verkehrt er mit allen Leuchten der Nation und führt eine ausgedehnte Korrespondenz. Sein Haus steht jedem Gebildeten offen, und jeder Künstler, der im Ausland etwas bedeutet, kommt zu ihm. Merkwürdig könnte scheinen, daß er, bei Lichte betrachtet, trotz alledem ebensowenig Freunde hat wie einst Delacroix trotz der „Correspondence“, trotz allen Besuchen und Diners, von denen wir wissen. Bei dem

*) Namentlich die ›Fantasie in der Malerei‹ im Märzheft 1904 der ›Neuen deutschen Rundschau‹ (S. Fischer) soll demnächst zum Band erweitert bei Bard erscheinen. Vorher, außer der erwähnten Israelstudie eine noch bessere über Degas (B. Cassirer III. Auflage 1902) endlich ein Aufsatz ›Zwei Holzschnitte von Manet‹ im Januarheft des Jahres 1905 der Zeitschrift ›Kunst und Künstler‹ (B. Cassirer).



MAX LIEBERMANN — DORFSTRASSE IN HOLLAND



MAX LIEBERMANN STUDIE

Rasse treibt, ist die Oekonomik des Künstlers, von der Delacroix ein unsterbliches Beispiel zurückließ. Der deutsche Jude ist schärfer gespannt als der französische Romantiker. Seine Vorfahren waren große Rechner und erwarben ihm die materielle Unabhängigkeit, das elastische Sprungbrett modernen, notwendig isolierten Künstlertums. Der Nachkomme der Industriellen und Kaufleute ist anormal unrechnerisch veranlagt und war auf der Schule von schreiendem Unvermögen für alle exakten Wissenschaften. Die Rasse hat sich in ihm auf jene höhere Mathematik gerichtet, die wir Kunst nennen. Seine Bilder sind Rechenexempel, wo der Einfall des Dämons in starke Formen gepreßt wird; Dokumente des Genies, die für ihn und seine Zeit, für uns alle zeugen und das Leben der sterblichen Persönlichkeit mit allen Einzelheiten als das Resultat einer

großen Romantiker liegt der Grund offen. Seine kühle Höflichkeit schloß von vornherein jede Enttäuschung aus. Liebermann soigniert seinen Rahmenmacher wie Delacroix einen Minister, und der geringste Jüngling der Feder glaubt in das Innere des Meisters zu blicken. Darum enttäuscht er manches treue Gemüt, das von ihm mehr als des heiteren Wortes Labung fordert. Auch seine nicht immer konsequente Kunstpolitik, der Mangel an Entschiedenheit in Momenten, wo er der größten Anhängerschaft sicher und fähig wäre, sein Prestige durch energisches Auftreten zu vergrößern, verstimmt die Braven. Er gilt für einen argen Egoisten, und ich bin nicht weit von der Vermutung entfernt, daß er es noch in viel weiterem Umfange ist, als man vermutet. Nur glaube ich an die unantastbare Notwendigkeit dieses Egoismus. Denn von den vielen Wegen zum Ruhm, die der Künstler gehen kann, gibt es nur einen, der ganz gerade zum Gipfel führt, und dieser ist zu schmal und zu steil, um das Gepäck, das sonst der Mensch durchs Leben schleppt, zuzulassen.

Delacroix ging ihn und sein heißes Herz mag zuweilen den selbstgewählten Mangel an festen Ruhepunkten bei den vielen Bekanntschaften des Weges bitter empfunden haben. Dem scharf modellierten Gesichte des Berliner Malers ist dergleichen nicht aufgeschrieben, die ganze Gestalt scheint gemacht, sich geschmeidig und flink durch die Menschen zu schieben. Der Impuls aber ist in beiden Künstlern derselbe. Was Liebermann zur Konzentration aller Eigenschaften seiner starken



MAX LIEBERMANN STUDIE ZUM LASTTRÄGER (1893)



MAX LIEBERMANN STUDIE (1899)

seltenen und durch die Höhe des Einsatzes idealen Rechnung erscheinen lassen. Sentimentale Deutsche sind schockweise zu haben. Rechner wie diesen gibt es bei uns keinen zweiten.

VON WIENER AUSSTELLUNGEN

Es sei zugegeben, daß der gegenwärtigen, der 27. Ausstellung der *Sezession* kein anderes Programm zugrunde liegt, als das eine, jeder solchen Vorführung immanente: gute Kunstwerke, gleichviel welcher Richtung, zu zeigen. Sie veranlaßt eben dadurch das Publikum, im Genuß vergleichend ästhetisch fruchtbare Erkenntnisse zu gewinnen. In dem Zentralraum wird man vorerst zu einer Totenfeier für EUGÈNE CARRIÈRE geführt, dem Ehrenmitglied der Vereinigung, dessen umfänglichstes Gemälde den ihm gebührenden Ehrenplatz einnimmt. Dieses ›Theater von Belleville‹ mit seiner dunstigen Atmosphäre und den gespannt blickenden Zuschauern ist eher noch ein Naturausschnitt zu nennen, als ringsum all die Porträts und intimen Gruppen desselben Meisters. Aus einer konzentrierten seelischen Verfassung heraus, schmerzlichen Sehnens voll, schuf er die schattenhaften Erinnerungsbilder, eine entfärbte Essenz der Dinge. Es sind wie Jenseitsgrüße, die Carrière seinen Landsleuten BESNARD und LA TOUCHE zusendet, den daseinsfroh — mitunter allzu unbekümmert — von ihrer reich besetzten Palette weg Feuerwerkenden. Anders wieder reckt sich der Spanier JOSÉ MARIA SERT; Fragmente seiner Wandmalereien für eine katalonische Kathedrale sind in einem Kuppeltambour angebracht (Architekt JOSEF PLEČNIK, der auch jenen Hauptsaal umgestaltete, hat derlei in der Vorhalle improvisiert), und zeugen von der subtropischen Phantasie eines modern geschulten Barockmalers. Ganz auf dem Boden der Wirklichkeit stehen die vielen Straßenbilder von SKARBINA, über die ebensowenig noch etwas zu sagen ist, wie über ein herrliches Damenporträt von LEIBL. Soviel Tonschönheit und Adel wirken als eine nicht mißzuverstehende Mahnung. Daß danach und nach den dekorativen Zielen des Hans von Marées neuerlich ein junger Deutscher in Rom strebt, KARL HOFER, das verkünden dessen helle Idealszenen. Wären doch die Akte nicht in den Formen so willkürlich gezerrt und im Gesichtsausdruck so zwinkernd dämlich! Nur aus einem Doppelporträt spricht die durchaus beherrschte Ruhe, die nottut, um von den Staffeleibildern loszukommen und mit stilisierten Fresken die Wände harmonisch zu schmücken. Eine Probe hiervon gibt unter den Wienern bloß ein Karton von FRANZ HOHENBERGER, der sich also mit einer neuen Seite seiner Begabung vorstellt; MAXIMILIAN LENZ sowie FRIEDRICH KÖNIG bringen eigenartig zugeschnittene figurale Füllungen für Möbel, LEOPOLD STOLBA kapriziöse Zufallsbildungen auf Papier. Ansonsten weisen sich die einheimischen Künstler dahin



MAX LIEBERMANN ALLEE IN ROSENHEIM

MAX LIEBERMANN

POLOSPIEL (1902)



MAX LIEBERMANN STUDIE ZUM »BIERGARTEN« (1884)

aus, daß sie den Sommer über fleißig vor der Natur gearbeitet haben: KRUIS, JASCHKE, TICHY, STÖHR, GELBENEGGER, RENÉ STENGEL, eines der frischesten unter den jungen Talenten, ANTON NOWAK, der sich in der Höhenluft der Alpen zusehends verfeinert, an Aquarellisten KARL MÜLLER und der nach vieljähriger Verbannung aus Spanien zurückgekehrte LUDWIG RÖSCH. Die Debütanten sind noch meist im Bann fremder Vorbilder, doch wären als freier ALFRED OFFNER (Czernowitz) und OSKAR MOLL (Berlin) hervorzuheben, dieser mit seinem »Garten im Schnee«. Und Schneelandschaften bilden das durchgehende tema con variazioni auch bei den Polen FALAT, PODGORSKI und FILIPKIEWICZ, Mitglieder einer slavischen Enklave, in der LADISLAV SLEWINSKI (Zakopane) am vielseitigsten erscheint; seine »Messe« wird man als ein volkspsychologisch tiefgreifendes Stück Malerei nicht so leicht vergessen. Eine Mittelstellung zu den Graphikern hin nimmt LUDWIG H. JUNGNICKEL ein; nach Schablonenmustern und im Spritzverfahren produziert er Blätter, die vor farbigen Holzschnitten eine größere Lufttreue voraushaben. In reizvoller Umdeutung der »neun Musen« auf Vorgänge und Stimmungen unserer Tage bringt OTTO FRIEDRICH einen Cyklus von farbigen Lithographien. Die Plastiker lassen an Mannigfaltigkeit der Einfälle nichts vermissen; von den porzellanenen Tiergrüppchen JOSEPH MÜLLNERS bis zu dem herbe stilisierten Wandbrunnen ANTON HANAKS, der auch einen vorzüglich gearbeiteten weiblichen Torso ausstellt, ist die ganze Skala der Temperamente und Anschauungsweisen vertreten. EDMUND HELLMER flicht um eine Bronzevase wie einen geschwellten Kranz ein Hochrelief »Liebesgarten«, CANCIANI bleibt bei seinen Statuetten italienischer Dichterklassiker, auch MESTROVIC und HOFFMANN sind im gewohnten Gleis, von dem MAX SCHMIDT (Rom) durch die Färbung marmorner Frauenbüsten nicht eben glücklich abweicht. Maler ANDRI huldigt mit einem Kruzifix und mit Altarleuchtern seiner Passion der Holzschnitzerei. Die Skulpturen teilen sich mit dem Kunstgewerbe in den Raum eines vom Architekten LEOPOLD BAUER ausgestatteten Saales, der zwar an letzter Stelle erwähnt, besonders beachtet zu werden verdiente. Bauer veröffentlicht hier seinen monumentalen Entwurf eines Friedenspalastes im Haag und etabliert, im Verein mit andern namhaften Schmuckkünstlern, eine ansehnliche kunstgewerbliche Abteilung.

Das *Künstlerhaus* hat in seine Herbstausstellung eine Mehrzahl von Kollektionen eingereiht, die ohne »retrospektive« Anmaßungen den Neuigkeiten vom Tage den Rang streitig zu machen imstande sind. Von den letzteren selbst seien aus der, auch dem Wertgrade nach, bunten Menge die Porträts von H. v. ANGELI, J. QU. ADAMS, PAUL JOANNOWITSCH, KARL GSUR und EMANUEL BASCHNIJ hervorgehoben, weiters ein packendes Interieur der OLGA WISINGER-FLORIAN, Marktszenen des im Ton überaus ansprechenden J. N. GELLER und Kleinplastiken des lange vermißten ARTUR STRASSER, des Tierbildners FRIEDR. GORNIK und von MORITZ ROTHBERGER, der einen »geblendeten Polyphem« als ein Wesen halb Gorilla, halb japanischer Athlet darstellt. Gern begrüßt man zwei Münchener Gäste: OBERLÄNDER mit seinen allbekannten Zeichnungen für die »Fliegenden Blätter« und MATTHIAS SCHMID, von dessen Studien und ausgeführten Gemälden der Katalog ein Halbhundert aufzählt. Obwohl man sich entwöhnt hat, auf das stofflich Tendenziöse zustimmend zu erwidern, bleibt man doch von dem meist gegenständlich frischen Vortrag gefesselt. Viel eher als der »Gesamtausgabe« Schmids könnte man den Landschaften des Wieners EDUARD KASPARIDES den Vorwurf des Ermüdenden machen. Es ist übel angebracht, rechenweise Bilder seiner Manier vor-



MAX LIEBERMANN STUDIE



MAX LIEBERMANN DER TIERGARTEN VOM FENSTER DES KÜNSTLERS (1899)

geführt zu sehen, die außerordentliche Lichteffekte der Natur in glasigen Farben zu dekorativen Tafeln verwendet, aus denen man, wenn sie einzeln vorgenommen werden, freilich die ursprünglich subtile Empfindlichkeit des Künstlers herausspürt. Das Gesamtwerk des unlängst im besten Mannesalter dahingegangenen Franz X. Pawlik zeigt, welchen Verlust die heimische Medaillenkunst erlitten hat. Doch das war nicht erst zu entdecken, während der greise verstorbene Anton Schrödl allen jenen, die nur seine routinierten Tierbilder der letzten zwei Jahrzehnte kannten, eine posthume Ueberraschung bereitet: seine staffierten Landschaften und Intérieurs aus früherer Zeit zeigen ihn durch Würze der Farben und malerischen Gehalt einem Pettenkofen ebenbürtig. Noch weiter zurück in die Altwiener Kunst führt die Sammelausstellung, die an Peter Krafft erinnern soll. Der in seiner Wortkargheit armselige Katalog gibt nicht einmal die Lebensdaten des gebürtigen Hanauers, der vor 50 Jahren als wohlbestallter Professor an der Akademie und verdienter Direktor der Belvedere-Galerie das Zeitliche gesegnet hat. Füger, David, diese Namen kommen einem auf die Lippen vor den großen Kompositionen einer verspäteten Ossianschwärmerei und patriotischen Schlachtenbegeisterung. In der Kaiserlichen Burg und im Invalidenhaus hat Krafft die Befreiungskriege und Episoden aus der Regierung Kaiser Franz I. geschildert. Aufsehen erregte er 1813 durch den ›Abschied des Landwehrmanns‹, in dem sich das empfindsame Genre mit der lebensgroßen Historienmalerei verband; wir sehen alle die glatten Modellgruppierungen nur mehr aus der abkühlenden historischen Entfernung, fühlen uns aber dem wahrhaften und jedenfalls auf der Höhe seiner Epoche stehenden Künstler nahe, wenn wir seine Familienbildnisse und die Porträtzeichnungen ins Auge fassen. Daraus weht dieselbe Luft, die wir in stilleren Stunden selbst noch atmen, ungeachtet der heute wie damals sich abspielenden Kämpfe.

Karl M. Kuzmany

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

Bei *Schulte* eine umfangreiche Ausstellung russischer Kunst, bei *Cassirer* die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession, im *Saale der alten Musikhochschule* das Werk Albert Bartholomé's; dazu eine Anzahl Kabinettstücke von Delacroix und Daumier, von den Meistern von Barbizon und den Impressionisten im *Casperschen Salon,* die Worpsweder bei *Gurlitt*, Leo Putz bei *Keller & Reiner* und Ausstellungen im *Verein Berliner Künstler* und bei *Wertheim:* das ist selbst für die Berliner Verhältnisse zuviel und vielzuviel für diese Chronik. Ueber Bartholomé kann ich mich kurz fassen, da die ›Kunst für Alle‹ vor einigen Jahren einen ausführlichen Aufsatz über sein Werk gebracht und dieses sich seitdem nicht sehr vergrößert hat. Trotz der starken Verkürzung der Flügelarchitektur, die durch die Raumverhältnisse erfordert wurde, übt das Totendenkmal auch hier eine mächtige Wirkung aus, zwingt



MAX LIEBERMANN STRAND VON ZANDVOORT (1893)

es, jeden profanen Gedanken bannend, den Beschauer zur inneren Einkehr. Vielleicht kein zweites modernes Werk vereinigt in diesem Maße das Ethische mit dem Künstlerischen. Auch einige der vorbereitenden, dann selbständig ausgeführten Figuren zu diesem Denkmal, darunter die rührende liegende Gestalt eines ganz in sich zusammengeschmiegten weinenden kleinen Mädchens, die Kolossalgruppe Adam und Eva und mehrere Werke aus des Meisters zweiter bildhauerischer Epoche, in der die Todesschauer heiterer Lebensfreude gewichen sind und ihm der weibliche Körper Anlaß zu einer Reihe Schöpfungen voll naiver Sinnlichkeit (wie die prachtvoll durchgebildeten »Badenden«, das entzückende »Nest« und der graziöse Wandbrunnen) geboten hat, waren bereits damals hier abgebildet; auch sie haben von ihrer Frische nichts eingebüßt. Interessant ist es, zwischen den Skulpturen einige der früheren Gemälde des Meisters zu sehen, die bald an Millet, bald an den glätteren, akademischeren Bastien-Lepage erinnern. Sie sind durch eine nicht gewöhnliche Schönheit grauer Töne, zum Teil auch, wie das Ringelspiel, durch hübsche Lichteffekte ausgezeichnet, würden aber allerdings den Namen Bartholomé's nicht unsterblich machen. Jedenfalls verdienen die Herren Keller & Reiner, die uns schon die Meunier-Ausstellung geschenkt hatten, auch für diese mit ganz außergewöhnlichen Kosten verbundene, geschmackvoll aufgebaute Ausstellung unsern wärmsten Dank. Auch die *Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession* ist an Ueberraschungen nicht reich. Zumal von den Sezessionisten selbst zeigt sich keiner von einer neuen Seite. Den Clou bildet unbestritten und unbestreitbar die Wand mit den großen Zeichnungen Vincent van Goghs. Bei einigen seiner Werke hatte man das Gefühl, daß sein ungemein kraftvolles und eigenartiges Farbengefühl in seinem zeichnerischen Vermögen nur einen sehr mangelhaften Sekundanten besessen habe; diese Zeichnungen verwischen umgekehrt fast den Eindruck seiner Gemälde. Das Rätsel löst sich, wenn man sich vor Augen hält, daß van Gogh ein schwer mit den Ausdrucksmitteln ringender Künstler gewesen ist, der den Gipfelpunkt seines Könnens noch nicht erklommen hatte, als sich sein Geist zu umnachten begann. Aber eine Größe der Anschauung hatte er damals allerdings schon gewonnen, die alle Bedenken niederschlägt. Auch diese Zeichnungen, denen alle Schattierungen, ja fast alle Abstufungen fehlen, die aus kurzen, dicken Strichen mosaikartig zusammengesetzt scheinen, haben etwas Stammelndes; aber nur ein Riese kann so stammeln. Ein Genie wollen einige Leute auch in dem in Paris lebenden Julius Pacsin entdeckt haben. An Talent fehlt es dem Manne keineswegs, und es mag auch nichts schaden, wenn diesen Zeichnungen aus Frauenhäusern gemeinster Art, die Toulouse-Lautrec noch übertrumpfen, in geschlossenen Liebhaberkreisen ein intimer Erfolg zuteil wird. In der Ausstellung aber wird man schamrot vor den anwesenden Damen und wäre beglückt, hin und wieder ein



MAX LIEBERMANN STUDIE (1897)



MAX LIEBERMANN FRAUEN IN HUYSUM (1903)

kräftiges Pfui Teufel! zu hören. Wie sollen wir den Kampf mit den Muckern erfolgreich führen, wenn wir uns solche Blößen geben! — Ueber die mehr als ein halbes Tausend Bilder und eine Anzahl Skulpturen umfassende *Russische Ausstellung*, die aus dem Pariser Herbstsalon in das Schultesche Haus überführt worden ist, kann man schwer mit ein paar Worten berichten. Sie gibt zwar keinen vollständigen Ueberblick über die Entwicklung der Malerei unsrer östlichen Nachbarn, — fehlen doch Berühmtheiten wie Mokowski! — aber doch unendlich viel mehr, als man davon bisher außerhalb Rußlands kennen lernen konnte. Wie bei der deutschen Jahrhundertausstellung hat man sich im wesentlichen auf Porträte, Landschaften und Bilder aus dem Leben beschränkt. Von den großen historischen Bildern, die einem Ilja Rjepin Weltruhm verschafften, ist z. B. kein einziges ausgestellt. Aehnlich sind von dem jüngsten Geschlechte offenbar nur die ausgesprochenen »Sezessionisten« berücksichtigt, diejenigen Künstler, die weitab von den ausgefahrenen Gleisen der in allen europäischen Ländern sich mehr oder weniger ähnelnden akademischen Kunst ganz eigene Wege suchen und die wildesten Pfade für die amüsantesten halten. Doch sind diese zunächst manchmal grotesk anmutenden Kreuz- und Quersprünge wohl nicht durch halb barbarische Wildheit, sondern durch ein aus Uebersättigung entsprungenes raffiniertes Bedürfnis nach Neuem zu erklären. Mögen einem manche dieser Bilder zunächst unentzifferbar erscheinen, so erkennt man in vielen doch einen mit großer Farbenfreudigkeit gepaarten außerordentlichen dekorativen Sinn, zu dem das einheimische Kunstgewerbe ebenso viel beigetragen haben mag wie moderne französische und japanische Einflüsse. Oftmals scheint nicht die Szene oder die Landschaft »komponiert« zu sein, sondern umgekehrt aus der Arabeske sich der gegenständliche Vorwurf entwickelt zu haben. Immerhin tut man gut, nicht zu viele von diesen neuen Eindrücken auf einmal auf sich hereinstürmen zu lassen, sondern sich dazwischen in den vorderen Sälen zu erholen. Auf einem Vorraum mit ganz byzantinischen Bildern des 15. bis 17. Jahrhunderts, die für den Laien nur wenig, für den Forscher aber um so mehr Interesse besitzen, folgt ein Saal mit Werken des 18. Jahrhunderts, die zwar durchaus unter französischem und deutschem Einfluß stehen, aber zum Teil so glänzend ausgeführt sind, daß die Namen ihrer Meister wie Lewitzky in den Kunstgeschichten nicht mehr fehlen dürfen. Unter den hier ausgestellten Büsten verdient die des grotesk häßlichen Kaisers Paul I. von Stschedrin hervorgehoben zu werden. Nicht minder stark sind die westeuropäischen Einflüsse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen, der ein zweiter großer Saal eingeräumt ist. Namen wie Géricault, Horace Vernet, Delacroix, Franz Krüger, Riedel kommen einem vor den Werken der Brüllow und Genossen in bunter Reihe über die Lippen. Ein näheres Studium, wie es diese Ausstellung sicherlich verdient, wird hier manche interessante Aufschlüsse geben.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

FRANKFURT a. M. *Im Kunstverein: 8. Jahresausstellung der Frankfurter Künstler.* — Wenn man von Frankfurter Künstlern spricht, wird man an Thoma und Trübner denken. Aber Frankfurt hat diese großen Künstler ziehen lassen. Was geblieben ist, hat, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur lokales Interesse (und zum großen Teile nicht einmal dieses). Von diesen Ausnahmen hat die Mehrzahl sezessioniert: der sogenannte Cronberger Bund wird gesondert — im Januar — ausstellen. Wie man die jetzige »Ausstellung der Frankfurter Künstler« beurteilt, hängt vom Maßstab ab: Die Ausstellung ist nicht schlecht, wenn man als Maßstab ein handwerkliches Niveau nimmt. Eine persönliche Auseinandersetzung mit den Darstellungsproblemen, selbst ein über jenes Niveau herausragendes technisches Können bieten nur wenige. Das sind Künstler, die auch außerhalb Frankfurts bekannt sind, und die hier mit Arbeiten vertreten sind, wie man sie von ihnen erwartet: STEINHAUSEN und ALTHEIM mit je zwei Bildern. Andere, wie PH. FRANCK und C. PIEPHO haben mit Frankfurt so wenig zu tun, daß ihr Erscheinen in dieser Ausstellung im Grunde genommen ein zufälliges ist. Im übrigen versteht es sich, daß in einer Ausstellung von gegen 200 Nummern das eine oder andere Stück einen sympathischer berührt oder besser gemalt ist, als das übrige; aber es ist nichts so wesentlich, um besonders erwähnt zu werden. Von den Frankfurter Bildhauern, die in dieser Ausstellung vertreten sind, ist FR. HAUSMANN der bekannteste. Seine Porträtbüste des Schauspielers Müller ist eine sehr gute Arbeit. Auffallend frisch in der Auffassung ist ein weibliches Porträt (Halbfigur, quattrocentistisch) von KARL SCHICHTEL; ferner einige Tiere (Kleinplastik) von BRUNO SCHÄFER. Der Zierbrunnen von EMIL STADELHOFER ist von der Kölner Ausstellung her schon bekannt.

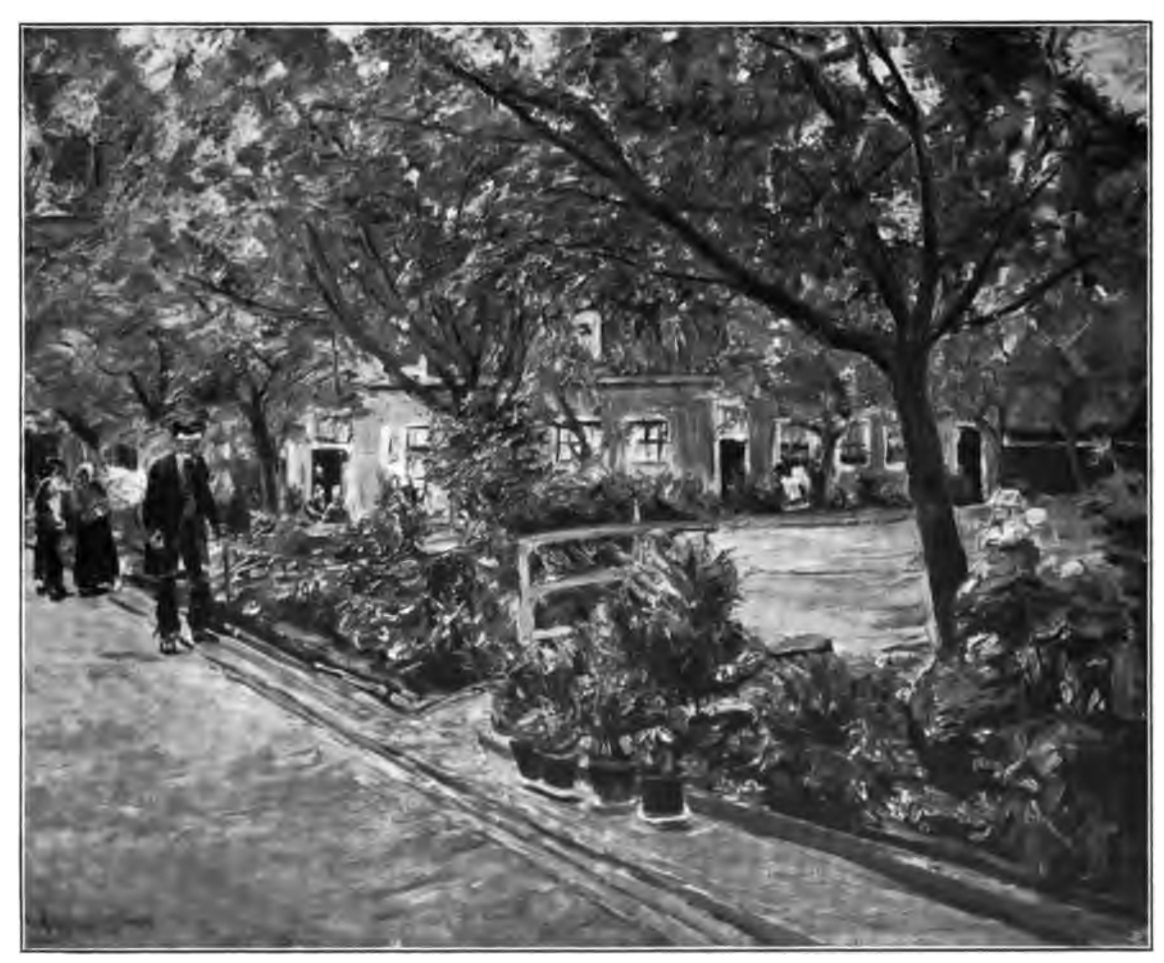
Bei *Hermes* ist neben allem möglichen (in den Frankfurter Salons ist immer alles mögliche nebeneinander zu sehen! Kein einziger, der auch nur einigermaßen ein künstlerisches Ziel oder Programm verfolgt) eine Kollektivausstellung von GUDDEN. Sie enthält zumeist ältere Arbeiten des Künstlers, darunter sehr frische Studien und Skizzen; das Porträt eines Frankfurter Sammlers gehört nicht zum besten. Wir kommen auf Gudden bei Gelegenheit der bevorstehenden Ausstellung des Cronberger Bundes zurück. Bei *Schneider* (Andreas) eine Kollektivausstellung von DÉSIRÉ LUCAS, zumeist ganz neue Arbeiten. Der Künstler malt jetzt heller und lichter als früher; aber seine Malweise ist sehr weichlich und zerfließend geworden.

Im *Städelschen Kunstinstitut* sind zurzeit die *Neuerwerbungen* des laufenden Jahres ausgestellt. Im Mittelpunkt steht der neue Cranachaltar; aber dazu hat sich eine stattliche Anzahl kleinerer Kunstwerke gesellt, die für den Aufschwung der Sammlung ein beredtes Zeugnis ablegen. Von dem Institut wurde ein sehr charakteristisches Bild von GOYA, die Taufe eines Kindes, erworben; ferner eine sehr reizvolle florentinische Quattrocentoplastik aus dem Kreise Donatellos, die dem ANDREA BUGGIANO zugeschrieben ist. Aus der Carl Schaubschen Stiftung, die in diesem Jahre ins Leben trat, wurden zwei niederländische Bilder erworben, und von Werken neuerer Kunst das prachtvolle Selbstporträt von OTTO SCHOLDERER, unter dem Einfluß Courbets in Paris gemalt. Ein zweites Porträt von Scholderer, die Gattin des Künstlers, welches aus eigenen Mitteln des Instituts erworben wurde, ist weniger kräftig gemalt, aber von überraschender Feinheit in der Koloristik. Man spürt in ihm den Einfluß Alfred Stevens' und Fantins. Als erfreuliche Schenkungen sind besonders ein kleiner COROT, eine hervorragende Winterlandschaft von COURBET (aus der B. Goldschmidtschen Sammlung) und ein Bild von E. SCHLEICH d. Ae. zu nennen. (All diese Künstler waren bisher nicht vertreten.) Schließlich sind durch den Museumsverein zwei Bilder von TRÜBNER erworben worden: ein interessantes Frühbild — Kentauren im Walde — und eine größere Landschaft von 1899 — Kloster Amorbach. — Die Gründung der *modernen städtischen Galerie*, die es ermöglichen wird, in größerem Umfange Werke lebender Künstler zu sammeln, ist soweit gesichert, daß bei den diesjährigen Anschaffungen des Städelschen Instituts bereits der Nachdruck auf die Werke älterer Kunst gelegt werden konnte. — Im *Kupferstichkabinett* eine Ausstellung von Originalzeichnungen und Graphischen Arbeiten der *holländischen Bauernmaler* des 17. Jahrhunderts, zumeist aus dem Kreise Ostades. Besonders die Handzeichnungen Ostades, Dusarts und Begas sind hervorragend vertreten. S.

DRESDEN. *Galerie Ernst Arnold in Dresden.* Dresden hat eine neue vornehme Pflegstätte der Kunst erhalten in der Galerie Ernst Arnold, die am 18. November feierlich eröffnet worden ist. Die Galerie befindet sich Schloßstraße 34, in Räumen des früheren Kultusministeriums, die vollständig umgestaltet worden sind. Im ganzen wurden neun neue Räume eingerichtet, darunter fünf mit Oberlicht; fünf im Erdgeschoß, vier im Obergeschoß, eine neue stattliche Treppe verbindet die beiden Geschoße. Geschaffen wurden die neuen Räume von hervorragenden Künstlern, nämlich von Lossow und Kühne, Wilhelm Kreis und Henry van de Velde. Von letzterem stammen die beiden still und vornehm eingerichteten Zimmer, die für die Betrachtung der graphischen Mappen bestimmt sind, von Wilhelm Kreis ein kleiner, großgestalteter Oberlichtsaal im Erdgeschoß, von Lossow und Kühne besonders der große Oberlichtsaal für Plastik im Obergeschoß. Daneben liegt ein interessanter Raum, in dem eine plastische Barockdecke aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts mit fünf runden Deckengemälden aufgedeckt und wiederhergestellt wurde. Sämtliche Räume sind ausgezeichnet belichtet und bilden in ihrer künstlerisch gediegenen Herrichtung ein so vornehmes Heim der Kunst, wie man es nicht leicht wieder findet. Mit Recht hob der Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Geh. Regierungsrat Lehrs bei der Eröffnungssoiree hervor, daß auch Berlin zurzeit keinen Kunsthändler besitze, der höheres Streben und mutigeres künstlerisches Wagen zeige. Die Ausstellung, mit der die neuen Räume eröffnet wurden, enthält viel Wertvolles und Interessantes, darunter in erster Linie MAX KLINGERS bedeutsames neues plastisches Werk, eine kauernde Diana in weißem Marmor, die einen eigenartigen, plastischen Gedanken lebendig verkörpert, und OTTO GREINER'S neues Gemälde Herkules, eine stilistisch wie in ihrem rhythmischen und farbigen Empfinden gleich wertvolle Schöpfung. Ferner sind vertreten: Ludwig v. Hofmann, Max Liebermann, Leistikow, Dill und Hölzel, Fritz v. Uhde, Haider, Oberländer, Trübner, Herkomer, Hans v. Bartels u. a. In den graphischen Räumen hängen Zeichnungen und Radierungen von Adolf Menzel, Otto Fischer, Legros, Anders Zorn, Helleu, Kalckreuth, Orlik usw. Die oberen Räume sind den Dresdner Künstlern gewidmet: hier finden wir so ziemlich alle Namen vertreten, die für Dres-

dens Kunstleben von Bedeutung sind: Kuehl, Bracht, Bantzer, Sterl, Lührig. Zwintscher, G.W. Ritter, Hegenbarth, Claudius, Georg Erler, Graf Reichenbach, W. Wäntig, Wolfgangmüller usw. Auch ein interessantes Gemälde von Ludwig Richter ist vorhanden. Im Skulpturensaale fallen vor allem die Werke des verstorbenen August Hudler in die Augen, dann ein Diskuswerfer von Peter Pöppelmann und kleinere Werke von Gaul und Tuaillon. — In den alten Räumen der Ernst Arnoldschen Kunsthandlung sind gleichzeitig 132 Gemälde der französischen *Neoimpressionisten* ausgestellt. Die Sammlung bildet den Abschluß einer ganzen Folge von Ausstellungen, in denen uns die Bestrebungen der jüngeren französischen Künstler vorgeführt wurden. An der Spitze steht Georges Seurat, dem H. E. Croß, Paul Signac und Theo von Rysselberghe folgen. Dazu kommen Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Maurice Denis, Felix Valloton u. v. a. Die sehr interessante Ausstellung zeigt viel rüstiges Streben, weniger Vollendetes und völlig Befriedigendes. Am bedeutendsten erscheint Maurice Denis, dessen helle großzügigen Werke an Puvis de Chavanne erinnern und ihrem Schöpfer eine große Zukunft zuweisen. — Nicht minder wertvoll war endlich die dritte Ausstellung englischer Radierungen, mit der der Kunstsalon Ernst Arnold in diesem Winter seine Veranstaltungen eröffnete. Prof. Hans W. Singer hatte sie zusammengebracht; sie machte uns mit jüngeren englischen Radierern bekannt, die auf dem Festlande bisher noch nirgends ausgestellt hatten. Hervorzuheben sind Edward und Maurice Detmold, Colin Hunter, Augustus E. John, Sidney Lee, Frank Newbolt, Hugh Paton, Horold Percival, Percy Robertson, Sir John C. Robinson. Die ganze Sammlung umfaßte — von den älteren bekannten Meistern noch abgesehen — nicht weniger als 336 Blatt von 33 Künstlern.

MÜNCHEN. In der *Modernen Kunsthandlung* an der Goethestraße (Brakl & Thannhauser) ist zurzeit eine größere Kollektion von Bildern des Freiherrn HUGO V. HABERMANN zu sehen, die Werke aus allen Schaffensperioden des genialen Künstlers umfaßt und in allen diesen Phasen Habermanns starkes Talent und sein Streben, mit rein künstlerischen Mitteln rein malerischen Ausdruck zu gewinnen, erkennen läßt. Bilder wie das große Damenbildnis in der Grau- und Rosatoilette mit dem Pelz, oder das andere, das auf rotbraune Töne gestimmt ist, oder das in Braun mit der leuchtenden rosa Schleife, wie der Akt der ruhenden Mänade, »Evoë!«, das Pastell »Umbra mit Rosa«, das entzückend behandelte Aktchen des sich auskleidenden Modells »Im Atelier«, das Porträt der Signora di Torri, der Grüne Akt und noch so manches andere Stück zählen wohl dem Allerbesten bei, was Deutschland heute an absoluter Malerei zu zeigen hat. Interessant sind für die Entwicklung des geistreichen



MAX LIEBERMANN — EDAMER KLOWENIERSTIFT (1904)

Künstlers zwei ältere Studienköpfe, Aranjuez und Bella, deren wundervolle malerische Art beweist, daß Habermann vor etlichen zwanzig Jahren künstlerische Eindrücke von Leibl empfangen hat. Sie wurden dann freilich nach seinem eigenen Wesen verarbeitet und umgewertet und sein Stil ist heute eben der Stil Hugo von Habermanns! Im hellen Ecksalon des ersten Stockwerks sind neue Arbeiten FRITZ ERLERS zu sehen, weibliche Studienköpfe und Bildnisse von des Künstlers Gattin. Die letztere ist bald in einer Sommertoilette im Interieur, bald in schlesischer Nationaltracht, dann wieder als Lautenspielerin zu sehen, immer ist das Konterfei bewundernswert breit und saftig in feinster Allaprimamalerei hingesetzt. Man hat vor diesen Bildern Erlers das Gefühl, als könne er technische Schwierigkeiten überhaupt nicht empfinden. Und dabei ist doch so viel malerische Kultur, so viel überlegender koloristischer Geschmack in den Bildern! Eines der feinsten Stücke, was Strich und Farbe angeht, ist das ganz lichte Bild »Die Welle«. In Parterreräumen sind auch von Erlers Schollegenossen Reinhold M. EICHLER ältere und neuere Bilder und Studien in großer Zahl zu sehen, keine Hauptbilder, aber eine Sammlung von Arbeiten, die in fesselnder Weise eines unserer stärksten jüngeren Talente in seinem hingebenden Fleiße, in seinem zähen und tatfrohen Ringen um Form und Farbe uns vorstellt. fo.

LEIPZIG. Die letzte Vorführung des Kunstvereins brachte uns im Oberlichtsaal eine bedeutsame Kollektivausstellung: *Lebende Münchener Porträtisten.* FRITZ ERLER ist mit acht Werken vertreten. KARL HAIDER hat zwei schöne Bildnisse gesandt, sein Selbstbildnis mit dem Hut und das Porträt seiner verstorbenen Gattin. ALOIS ERDTELT ist mit vier ausgezeichneten Arbeiten erschienen, dem Porträt seines Vaters und zwei Selbstbildnissen. FRANZ VON STUCK hat das noble Porträt des Baron von Liphart hier. LEO SAMBERGER könnte besser vertreten sein, ebenso ALBERT VON KELLER. Außerdem haben u. a. ausgestellt: FR. A. V. KAULBACH, H. VON HABERMANN, JULIUS EXTER, HANS BEST, G. SCHUSTER-WOLDAN, PHIL. KLEIN, GEORG PAPPERITZ, WILHELM RÄUBER, TH. TH. HEINE, EUGEN SPIRO, WALTER FIRLE, H. SCHLITTGEN und MAX KUSCHEL. Im Eingangssaal des Kunstvereins hat die Kunsthandlung E. Arnold-Dresden eine Ausstellung von LUDWIG VON HOFMANN-Weimar arrangiert. Die Kollektion umfaßt etwa 15 Oelgemälde und zwölf Pastelle, darunter einige Perlen Hofmannscher Kunst. — Bei *Mittentzweij-Windsch* ist Prof. OSKAR FRENZEL mit einer Kollektion von etwa 25 Oelgemälden zu sehen. Diese Ausstellung offenbart mit einer merkwürdigen Deutlichkeit den Unterschied zwischen dem verquälten Atelierbild und der Arbeit, die unmittelbar vor der Natur entstanden, wo der Künstler in starker Konzentration das wiedergibt, was der Natureindruck in ihm auslöst. Den großen Atelierbildern Frenzels haftet allen eine Unsicherheit in der Komposition (Ausschnitt) und in der Farbe an, während die kleineren jedenfalls alle vor der Natur entstandenen Bilder direkt erfrischen. Ferner zeigt der Salon noch eine Kollektion von WILHELM NAGEL, Karlsruhe, circa 15 frische und gesunde Arbeiten, und verschiedene einzelne Werke von: A. ACHENBACH, H. R. VON VOLKMANN, A. WESTPHALEN, ERNST HARDT, J. SCHMITZBERGER und eine Reihe von Simplicissimus-Originalen. rgm.

KÖLN. Unter den letzten Darbietungen unserer Kunstsalons seien als glücklich und verdienstvoll genannt die bei *Schulte* gezeigten Landschaftskollektionen von VÖLCKER (Wiesbaden), FRITZ HAFNER (Stuttgart), TH. HAGEN und PALMIÉ (München); sodann wieder, höchst erfreulich, eine größere Serie von Originalen der *Simplicissimus*-Zeichnungen. Der Salon *Lenobel* brachte u. a. eine Anzahl Landschaften von A. HÖLZEL; dann 18 Landschaften und Figurenbilder von EMIL NOLDE; letztere, um's unverblümt zu sagen, eine wilde Schmiererei, in einer Art impressionistischer Technik, und von unangenehmer, geschmackwidriger Buntheit; ähnlich roh die Radierungen. WILHELM SCHREUER (Düsseldorf) aber war vertreten mit einem köstlichen kleinen Frühlingsbildchen von süßem Charme der Farbe, der Atmosphäre und der Bewegung. Die ebenda gezeigte Ausstellung der 25 Landschaften von EDM. STEPPES (München) leidet nur an einem: an dem ermüdenden Zuviel dieser einen, immer wiederholten, wenn auch an sich entzückenden Note; schließlich — es ist schade darum, aber nicht zu verkennen — wird diese Stilisierung zur Manier. — Im *Kunstverein* war eine Anzahl von Tierbildern des Antwerpeners PIETER VAN ENGELEN ausgestellt, die all die gute Wirkung ihrer malerischen Qualitäten stark beeinträchtigten durch die immer wieder hineingetragenen novellistischen Nebenzüge. CLEMENS FRÄNKEL zeigte eine Reihe Landschaftsstudien, J. REHDER (Hamburg) ein gutes Kinderbildnis; J. PILTERS (Krefeld) und A. MERKLINGHAUS (Bonn) hübsche Blumenstücke; E. LISCHKE (München) ein Dutzend Landschaften, die, in thematischer Hinsicht durchaus von Böcklin abhängig,



MAX LIEBERMANN STUDIE
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

hängig, weder in Auffassung noch Malerei zu befriedigen vermochten. Endlich die stillen Landschaftsbilder von H. LIESEGANG (Düsseldorf) waren das Feinste und als Malerei unbedingt Wertvollste dieser Ausstellung. FORTLAGE

DARMSTADT. Im Kunstverein erregten die Kollektivausstellungen der einheimischen Maler W. BADER und A. WONDRA vieles Interesse. Der erstere bewährte in zahlreichen älteren und neuen Landschaften, Porträts und Figurenzeichnungen seine ganz in der Romantik heimische Art, die sich Lugo und Böcklin als liebste Vorbilder ausgewählt, und letzterer überraschte in neuen Odenwaldstudien durch die Frische und Lebendigkeit der Auffassung des gerade für die hessischen Berge Charakteristischen. — Aus Anlaß der Einweihung des neuen Landesmuseums hat der Kunstverein für das Großherzogtum Hessen die Summe von 30000 M. zum Ankauf von plastischen Kunstwerken gestiftet, die zunächst zur Ausschmückung der großen Eingangshalle des neuen Gebäudes verwendet werden sollen. Bis jetzt haben drei Künstler Aufträge erhalten, Professor LUDWIG HABICH in Stuttgart für eine Marmorbüste des Großherzogs mit zwei dekorativen Seitenfiguren, Professor GAUL in Berlin für zwei im Treppenhause aufzustellende Tierbronzen und Bildhauer CAUER in Darmstadt für ein Puttenpaar. Der Kunstverein gedenkt solche Stiftungen aus dem Vereinsfonds von nun an öfter zu machen und dabei auch hessische Provinzialstädte zu bedenken. -r-

WIESBADEN. Ueber die Kollektivausstellung M. SLEVOGTS, die von München durch die *Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst* im April hierher gebracht wurde, ist an anderer Stelle dieses Blattes bereits berichtet. Auf sie folgte, veranstaltet in Gemeinschaft mit dem älteren Nass. Kunst-Verein eine große THOMA-TRÜBNER-Ausstellung von zirka 100 Gemälden, die anderwärts noch nicht gezeigt war. — Für manchen Freund Thomas bedeutete die Ausstellung eine Ueberraschung. Bei ihrer Zusammenstellung war dem frühen und mittleren Thoma besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden, um die noch immer unterschätzte koloristische und technische Begabung des Meisters ins rechte Licht zu setzen. Die Hauptstücke der Ausstellung bildeten der machtvoll düstere Charon, ein einzigartiges Kinderbildnis „Ella", das 20 Jahre vor Böcklins Gegenstück gemalte Selbstporträt mit dem Tode, dem der Meister einen echt Thoma'schen neckischen Amor als Träger des Lebens zugesellt hat, die Gattin in der Hängematte und ein großes, kaum bekanntes Stilleben. Der Eindruck war selbst für die Veranstalter überraschend. Immer wieder fragt man sich, mußte es sein, daß dieser wundervolle Tonmaler, dieser unbestechliche Realist, der in der Periode von 1875—85 die naturalistische Form durch die tonige Harmonie seiner Farbengebung zu höchster Bildmäßigkeit zu erheben und geistig zu adeln wußte, daß dieser brillante Techniker und Verwandte der Leibl-Trübnerschule untergehen mußte, um dem Allerpersönlichsten Thomas zum Lichte zu verhelfen. Nie hat mich Thoma mehr besiegt, wie hier in dieser Ausstellung. Schlicht und einfach, logisch und konsequent erscheint neben dieser Urwaldfülle Wilh. Trübner, ein Pollajuolo neben Botticelli. Dort Ueberwuchern der dichterischen über die malerische Phantasie, hier absoluter Mangel der ersten, aber um so größere Sicherheit des Auges. Wie ein Zweiundzwanzigjähriger in unserer Zeit den Mohren auf rotem Grund schauen und wie ein ganzes Geschlecht, die Maler einbegriffen, so völlig aller Kultur des Auges ermangeln konnte, um achtlos daran vorbeizugehen, zwei gleich große Rätsel! V. G.

KASSEL. In der Weihnachtsausstellung des Kunstvereins sind diesmal nur unsere besten einheimischen Künstler vertreten. An die vornehme Malweise van Dyck's erinnern zunächst zwei Porträts von Professor BRÜNNER. Das dankbare Motiv »Abendstimmung« ist von JULIUS JUNG gut wiedergegeben. Unnatürlich wirkt dagegen die »Büßende Magdalena« THEODOR MATTHEI'S. Mit warmem Heimatsgefühl gemalt sind F. FENNEL'S »Hessisches Dörfchen« und »Blick ins Fuldatal«. Ein feiner Beobachter des Meeres ist J. HELLNER in seinem »Abend an der Ostsee«. Gleich vortrefflich ist auch sein Bild »Im Föhrengrund«. Ein kleines, von der Sonne wunderbar durchleuchtetes Eckchen Wald ist R. JESCHKE'S »Waldeinsamkeit«. Sein »Waldzauber« erinnert etwas an Böcklin. Eigentümlich stimmungsvoll wirkt FRITZ BARTH'S »Abenddämmerung«. Schön und zugleich charakteristisch aufgefaßt sind einige Pastell-Studienköpfe von A. WAGNER (Italiener und Italienerin). Auch in der mit wenigen Strichen wiedergegebenen Tierstudie desselben Malers liegt ein lebendiges, tiefgründliches Erfassen des Gegenstandes. Allerliebst schildert HANS MEYER in einem mit Temperafarben gemalten Bildchen die glückliche Ehe eines Storchenpaares. Hell und freudig aufgefaßt ist auch sein Aquarellbild »Herbsttag«. Ein feiner Duft liegt über den beiden Bildern FERD. KOCH'S, dem heimatlichen Motive »Eingang ins Firnsbachtal« und »Abendstimmung«. Wohltuend und friedlich wirkt besonders das letztere. Besondere Erwähnung verdienen noch die Damen M. VON HÜLLESSEM und HEDWIG NEUHOF mit mehreren gutgelungenen Porträts, die teilweise in Oel, teilweise in Pastell ausgeführt sind. L. F.

KÖNIGSBERG i. Pr. *Salon Teichert.* In einer Ausstellung schleswig-holsteinischer Maler ragt KARL LEIPOLD hervor mit seiner »Mühle am Wasser«, einem ungemein stimmungsvollen und selten schönen Gemälde; andere Bilder desselben Künstlers stehen diesem erheblich nach, sind aber doch sämtlich interessant. Nächst dem scheinen mir FRIEDRICH MISSFELD, namentlich mit seinem Bilde »Helles Wetter«, und THEODOR DITTMANN mit seinem »Holsteiner Tannenwald« die meiste Beachtung zu verdienen, sowie ARTHUR ILLIES, der im Gegensatz zu den Vorgenannten seltsam unwirkliche, ich möchte sagen traumhafte Stimmungen bevorzugt. G. BURMESTER zeigt Landschaftsstudien aus seiner Heimat, sowie aus Norwegens Felsenwelt, teils in Aquarell, teils in Oelkreidentechnik. Weiter sind — zumeist mit Landschaften — J. FÜRST, JULIUS VON EHREN, HINRICH HADENFELD, ELISE KOSEGARTEN, FRIEDR. PETERS-WEBER, FRITZ STOLTENBERG, J. NÖBBE vertreten. A. WESTPHALEN malt Figurenbilder, und malt sie gut, verzichtet aber völlig auf seelische Vertiefung, was bei einem »Heizer vor der Maschine« weniger schadet als bei einem »Abendmahl der Konfirmanden«. Treffliche Radierungen von E. EITNER vervollständigen die Ausstellung dieser Gruppe. — Der Königsberger EMIL DOERSTLING zeigt eine größere Anzahl Aquarelle, die ursprünglicher und anziehender wirken als in der Regel seine Oelbilder; die Motive sind durchweg der ostpreußischen Landschaft, zum Teil der Stadt Königsberg und ihrer nächsten Umgebung entnommen. — Frau HELENE PELZER-Tilsit verrät ein beachtenswertes Talent für kunstgewerbliche Arbeiten; ihre Stickereien erfreuen durch geschmackvolle Farbenwahl, kunstvolle, saubere Ausführung und sind zum Teil in einer uns fremden



AUS DEN NEUEN RÄUMEN DES KUNSTSALONS ARNOLD, DRESDEN

oder wenig bekannten Technik gehalten. Als Spezialität seien hervorgehoben Kopien nach Stickereien aus dem 13. und 14. Jahrhundert. HUGO WITT

DESSAU. In der Kunsthalle ruft zurzeit eine Ausstellung von Werken von Mitgliedern der Münchener Sezession berechtigtes Aufsehen hervor. Die sichere Gestaltungsart und die abgeklärte, ruhige Technik der Bilder wirkt auf den Beschauer überzeugend. Beteiligt an der Ausstellung sind Bermann, Damberger, Dekkert, Flad, Graf, Gröber, v. Hayek, v. Heyden, Hegenbarth, Kaiser, Knirr, Lehmann, Meyer-Basel, Nißl, Overbeck, Piepho, Pietsch, Thomas. So klein an Zahl der Bilder die Ausstellung ist, so erweist sie doch auf das deutlichste, daß die Mitglieder der Münchener Sezession in ihrem Willen zum Eigenen durch irgendwelche Parteirücksichtnahme nicht behindert werden, sondern jeder seine Sprache sprechen kann. Ferner ergibt für den Beschauer die Ausstellung, daß die Münchener in ehrlicher Verschmelzung von Form und Inhalt Werke schaffen, die mit der Tages-Mode und Laune nichts zu tun haben, sondern als Produkte echt künstlerischer Empfindung und positiver Schaffenskraft lediglich durch ihr Vorhandensein ihre künstlerische Existenz rechtfertigen. Wir begrüßen es daher mit Freude, daß für die städtischen Kunstsammlungen drei Werke der Münchener erworben werden konnten. Es sind dies die Bilder »Dämmerung« von CARL PIEPHO, »Putzmacherin« von RUDOLF NISSL und »An der Tür« von HERMANN GRÖBER.

Die Aufmerksamkeit der Beschauer unserer Kunsthalle nehmen neben den Münchenern auch die Werke von CARL ARP in Weimar und Professor PAUL RIESS in Dessau lebhaft in Anspruch. CARL ARP führt die Beschauer von den Meeresküsten Deutschlands bis in das Hochland der Alpenwelt hinein. Professor RIESS schildert die Naturschönheiten Mitteldeutschlands und des Harzes. Seine Bilder sprechen an wie kleine lyrische Gedichte, die im Volkston gehalten sind. FRITZ OSTERMAYER

PERSONAL-NACHRICHTEN

DRESDEN. Für die durch den Rücktritt von Professor Jos. Schilling freigewordene Professur für Bildhauerei in Dresden wurde der Münchener HERMANN HAHN gewonnen.

CHARLOTTENBURG. Das Stipendium der Adolf Menzel-Stiftung ist für das Jahr 1906/07 dem Bildhauer FRITZ RÖLL aus Kaltennordheim verliehen worden.

GESTORBEN: Bei Wien der Maler WILHELM BERNATZIK, 53 Jahre alt. In Mistelbach (Mähren) geboren, besuchte er die Wiener Akademie unter Lichtenfels und setzte dann nach vorübergehendem Aufenthalt in Düsseldorf bei Bonnat in Paris seine Studien fort. Seiner für die kaiserliche Galerie erworbenen »Vision des heiligen Bernhard« (Abbild. Jahrg. IV, S. 248), deren Schauplatz er einen Hof des Klosters Heiligenkreuz im Wienerwald sein läßt, folgten ähnliche figurale Kompositionen, in denen Bernatziks robustes Können und lyrisches Empfinden Werke von eigener Physiognomie ergaben. Bei der Begründung der »Sezession« nahm er werktätigen Anteil, der sich späterhin anläßlich der großen Impressionisten-Ausstellung außerordentliche Verdienste um die moderne Kunst erwarb. Er hing ihr mit seinem ganzen Radikalismus an und trat darum mit der sogenannten Klimt-Gruppe aus der Vereinigung aus. Dort hatte er zuletzt als Farben-Experiment, zu dem ihn die neuerlich betriebene Landschaftsmalerei anregte, ein gelbes Zimmer mit violett-rosigen Panneaux ausgestellt gehabt (s. auch Jahrg. V, S. 169 u. Jahrg. XIX, S. 420); in Brüssel der Maler LÉON PHILIPPET; in Gent der Bildhauer DOMINIQUE VAN DEN BOSSCHE im Alter von 52 Jahren; in Neapel am 16. November der Maler TEOFILO PATINI, 66 Jahre alt; in Innsbruck der Maler Professor Joseph Tapper.

Redaktionsschluß: 17. Dezember 1906 Ausgabe: 3. Januar 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



JAMES Mc NEILL WHISTLER
• SYMPHONIE IN WEISS III •



J. Mc NEILL WHISTLER SELBSTPORTRÄT

JAMES ABBOTT MAC NEILL WHISTLER

von ALBERT DREYFUS

In der Entwicklungsgeschichte der westeuropäischen Malerei hat WHISTLER seinen Platz unter den Großen und Seltenen. Wenn Ingres als Entdecker eines neuen linearen konstruktiven Empfindens, Delacroix als Erwecker der Palette, Constable als Begründer der atmosphärischen Malerei gilt, Manet zuerst Menschen und Dinge, als Erscheinungen von Luft und Licht bedingt, verstand, so reiht sich ihnen Whistler mit eigenem Verdienst an: er verfeinert, er verwesentlicht die überlieferten Ausdrucksmittel.

* * *

Seine Herkunft befähigte ihn besonders dazu. Er wurde 1834 in den Vereinigten Staaten geboren, die damals noch keine autochthone Kunst hatten, dagegen Menschen hervorbrachten mit unangekränkelter Energie und naiven, zuweilen übertriebenen Kraftgefühlen. Mit seinem Willen zur Kunst, und ohne Heimat im Sinne der Bodenständigkeit, schlug Whistler überall Wurzel, wo er malerische Kultur fand. Er lebte zumeist in Paris und in London, aber er war ebensogut in Madrid und in Tokio zuhause, und seine eigentlichen Geburtsstätten sind etwa der Louvre, der Salon carré mit dem Bild der Infantin Maria-Margarita von Velasquez darin, und der kleine Laden der Madame Soye in der rue de Rivoli, wo die ersten Sachen aus den Ländern der aufgehenden Sonne zu kaufen waren. Es ist amüsant, sich dabei zu erinnern, daß Whistler selbst seinen Geburtsort immer falsch angab, Baltimore statt Lowell in Massachussets. Wenn er doch irgendwo das Licht der Welt erblickt haben sollte, dann wenigstens in einer Stadt, die ihm paßte, mit einem wohlklingenden Namen.

Leichter als bei anderen lassen sich bei Whistler Einflüsse feststellen, und doch ist seine Persönlichkeit so stark und echt wie eine. Er reagiert auf vielerlei Anregungen, mögen sie durch Kultur- oder Natureindrücke

bedingt sein, aber die Formen, die er wahrnimmt, werden in seiner Gehirnretorte so destilliert, daß ihnen das Substanzielle genommen wird, und sie unter seinen Händen ein Dasein aus Hauch und Wohllaut erhalten, die Whistlers wundervolles Eigentum sind.

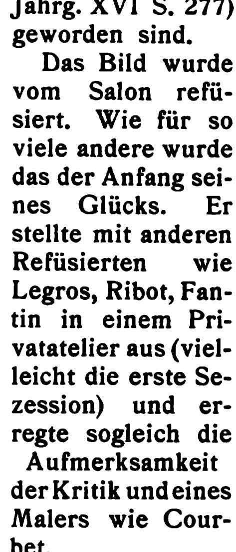
Freilich haben ihn zuerst die vorhandenen Formen in der Gewalt.

Zuerst Rembrandt. Man bemerkt seinen Einfluß an den großen, durch ein dickes Aufstreichen der Farben noch verstärkten Licht- und Schattenunterschieden auf Whistlers ersten Bildern. Bald aber werden daraus Kontraste von Schwarz und Weiß, und whistlerisch ist, wie er sie in großen Flecken faßt und im Bild gegeneinander balanciert. Die weitere Entwicklung ist . dann: eine immer schwächer werdende Kontrastierung, eine immer reichere Nuancierung.

Als Whistler 1855 nach Paris kam, trat er in das Atelier Gleyrés, eines schwächlichen Ingresschülers, ein. Dessen blecherner Romantismus aber stieß ihn ab, und er ging lieber in den Louvre, Ingres selbst kopieren. Rembrandt, Ingres, Velasquez sind seine ersten Lehrer gewesen, und er mochte sich darum besonders zu Fantin, der der beste Freund seines Lebens wurde, hingezogen fühlen, weil er die Vorzüge dieser drei Meister am ehesten in dessen Bildern vereinigt fand. Besonders vermittelte ihm Fantin die Tonskala des Velasquez: Grauweiß — Rosa — Schwarz mit Grün oder Blau. In dem ersten Bild, das Whistler Erfolg brachte „Am Klavier“ (s. Abb. S. 219), ist der Einfluß von Fantin sehr stark. Er hat dasselbe Dunkelrot, eine Fantin ähnliche Interieurauffassung, und er hat von ihm die beiden abgeschnittenen Rahmen an der Wand, die sowohl zur Charakteristik des Raumes als auch in ihrer dekorativen Wirkung verwendet sind. Hier hängen sie noch schwer und gleichförmig an der Wand, man denke daran, zu welch raffinierten, durch Japan geläuterten Stilmitteln sie auf „Carlyle“ (s. Abb. Jahrg. XX S. 132) und auf „Whistlers Mutter“ (s. Abb. Jahrg. XVI S. 277) geworden sind.



J. Mc NEILL WHISTLER • • MRS. LOUIS HUTH • • (ARRANGEMENT IN SCHWARZ)



Das Bild wurde vom Salon refüsiert. Wie für so viele andere wurde das der Anfang seines Glücks. Er stellte mit anderen Refüsierten wie Legros, Ribot, Fantin in einem Privatatelier aus (vielleicht die erste Sezession) und erregte sogleich die Aufmerksamkeit der Kritik und eines Malers wie Courbet.

* * *

Courbets Einfluß kam mit der Gewalt eines Naturereignisses über Whistler, lastete dann wie ein Alpdruck auf ihm, bis es ihm unter aufreibenden Kämpfen gelang, seinen Weg abzuzweigen.

Courbet ist eine nervus opticus gewordene Naturkraft: als geborener Franzose, der mit



J. Mc NEILL WHISTLER
DAS MUSIKZIMMER

zwei Füßen auf seiner Erde steht, hatte er die Kultur schon im Blut. Er eignete sich instinktiv Kunstformen an. Er malte einfach, was er sah, mit protzender Geringschätzung alles Akademischen, weil es, so weit er es nötig hatte, schon in ihm war. Er konnte zu einem Begründer der modernen Malerei werden, obwohl er nicht über Licht- und Luftprobleme oder Farbenexperimente grübelte, weil die Landschaft wie das Porträt unabhängig von dem, was man hineinlegen oder herauslesen kann, ihm als einem modern fühlenden Menschen zum Bewußtsein kam. Sein Realismus ist seine Ehrlichkeit der Natur gegenüber.

Whistler hat ein ganz anderes Wesen, und darum, glaube ich, ist es ebenso wichtig, ihn gegen Courbet abzugrenzen, als dessen Einfluß in seinem Werk nachzuweisen.

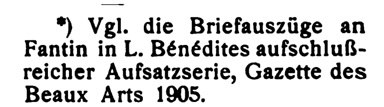
Whistler gestalten sich seiner synthetischen Veranlagung nach Natureindrücke eigentlich erst im Atelier, wenn sein Intellekt frei mit dem Gegebenen schalten kann. Dies ist ein Satz seiner Aesthetik: „Der Natur gelingt selten, ein Bild zu schaffen. Der Künstler liest die Elemente der Bilder aus, daß das Ergebnis schön sei.“ Whistler ist Romantiker, kein Realist.

Als er Courbet 1859 kennen lernte, war er ein weicher, schmiegsamer Mensch, liebenswürdig, anhänglich, zwar selbstbewußt und ein wenig geckenhaft; durchaus unähnlich dem exzentrischen Whistler, wie er uns überliefert ist.*) Er fühlte sich durch Courbets starke Faust aus einem Traumleben herausgerissen, das er zu Unrecht geführt zu haben meinte, er fühlte sich durch ihn erdrückt wie immer der feinere Geist, wenn er sich einer urwüchsigen Natur, die durch so geniale Gebärdung imponiert, ausliefert.

Später möchte es Whistler vor einem Bild, wie dem „Begräbnis von Ornans“ doch recht ungemütlich geworden sein, vor diesem immer neuen Aufsteigen von Gestalten, vor diesem Repertorium von im ganzen ziemlich eintönig wirkenden Physiognomien und Gesten. Whistler hatte ein anderes Verhältnis zur Geste. Oder man vergleiche „Die Woge“ Courbets im Louvre mit der „blauen Woge“ Whistlers (s. Abb. S. 205), die am meisten von der Qual berichtet, die ihm das zeitweilige Zusammensein mit Courbet bereitet haben muß. Schon das Format sagt manches, bei Courbet 1,15 : 1,60, bei Whistler 0,64 : 0,88. Courbet malte den Aufruhr, den Lärm, den Schaum des Meeres, wild oft die Farben mit dem Messer aufsetzend, und doch weise das Ganze zusammenhaltend durch langsam aneinander abgestufte Farben und überraschend wenig Hell- und Dunkelkontrast. Whistler malt — mit ebenso feinem Verständnis der Valeurs — eine mächtig sich



J. Mc NEILL WHISTLER — DER BALKON



*) Vgl. die Briefauszüge an Fantin in L. Bénédites aufschlußreicher Aufsatzserie, Gazette des Beaux Arts 1905.



J. Mc NEILL WHISTLER DIE BLAUE WOGE

aufbäumende Woge, aber sie ist erstarrt — erstarrt in dem blauen Farbenspiel, das ihn mehr anzog als der Aufruhr des Ozeans. Eine Erscheinung sprach nie zu ihm, weil sie vehement war; sie mußte eine Geste haben, die mit dem Rhythmus seiner Farben- und Linienempfindung zusammenfiel. Bezeichnend ist, daß er nie ein Stilleben, eine für ihn tote Geste malte. Unter Courbets Einfluß blieb seine Malweise dickflüssig, ein Grund mehr, warum diese „blaue Woge“ noch so materiell wirkt.

Wie die Erziehung zum Realismus bei Whistler anschlug, darüber berichten seine Briefe an Fantin.

„Diese Pleinärbilder nach der Natur können nur große Skizzen sein. Nicht einen Draperiezipfel, nicht eine Woge, nicht eine Wolke gibt es. Sie sind für einen Augenblick vorhanden und für immer fort. Man setzt den wahren reinen Ton hin, man faßt ihn im Fluge ab, wie man einen Vogel aus der Luft abschießt, und das Publikum verlangt doch Vollendung. . . Am Ende hast doch du recht, die Malerei nach der Natur, man muß sie bei sich zu Hause machen.“ (1862).

Und auch rückschauend (1867) hat sich Whistler über Courbet geäußert; und wenn er auch in einer Katerstunde schrieb, so erhellt doch, wie wenig Gemeinschaft sie miteinander haben konnten: „Dies ist der Grund, warum dies alles (die Bekanntschaft mit Courbet) mir verderblich geworden ist. Weil dieser verdammte Realismus unmittelbar an meine Malereitelkeit appellierte, und alle Ueberlieferungen mißachtend, mit dem Brustton der Ignoranz rief: Es lebe die Natur! Die Natur, mein Lieber, ist immer ein großes Unglück für mich gewesen. Wo konnte man einen Apostel finden, der bereitwilliger war als ich, diese Theorie anzunehmen, die so bequem, so beruhigend in allen Zweifeln ist. Wie, man hatte nur die Augen aufzumachen und zu malen, was man vor sich sah, die schöne Natur und den ganzen Plunder. Nichts weiter! Nun, man hat ja gesehen, was dabei herauskam: Am Klavier, das weiße Mädchen, die Themsebilder, die Marinen, all die Bilder, die ein Schlingel hervorbrachte, um den Malern mit seiner wundervollen Anlage, seinen Eigenschaften zu imponieren, während ich nur einer strengeren Erziehung bedurft hätte, um jetzt ein Meister zu sein, statt eines entarteten Schuljungen. O, mein Lieber! Unsere kleine

Bande war doch eine lasterhafte Gesellschaft! O, wenn ich doch ein Schüler von Ingres wäre! . . . Welcher Lehrer wäre das gewesen! Wie er uns weise geleitet hätte!“ Dieser Ruf nach Ingres, er ist bezeichnend für den Maler, der sich in den unzähligen Möglichkeiten der Natur verirrt hat, er erschallt noch öfters im 19. Jahrhundert, nicht zuletzt vielleicht aus dem Munde Gauguins, als er auf Tahiti den Farbenrausch der Tropen in eine Form zwingen wollte.

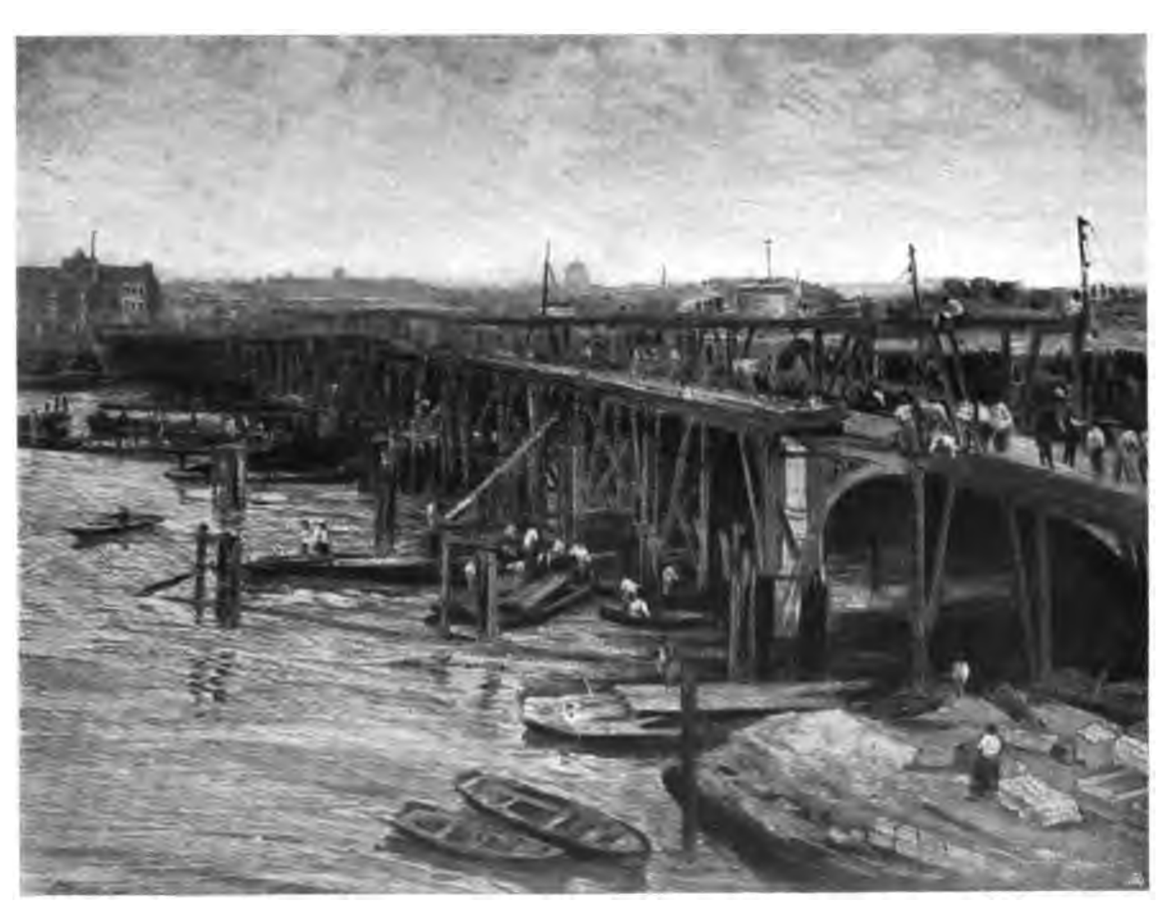
Courbet hat Whistlers Methode beeinflußt, dieses Ton- an Tonsetzen, das langsame Uebergehen zum höchsten Licht, aber ihr Wesen ist grundverschieden. Courbet liest seine Tonskalen direkt von der Natur ab und schleudert das Gesehene mit starkem Temperament auf die Leinwand, Whistler liest aus und faßt zusammen; zu einem Grundton empfindet er zugleich alle harmonischen Töne, er stimmt seine Bilder, er schafft aus dem Intellekt, künstlich, wenn man will, aber er überzeugt, da ihn sein außergewöhnlich feines Tonempfinden nie im Stich läßt.

* * *

Die Zeit 1859—66 sind die eigentlichen Lehr- und Wanderjahre Whistlers. Man findet ihn in England, in der Bretagne, mit Alphonse Legros in Holland, auf einer Reise nach Madrid, wobei er aber nur bis zur spanischen Grenze kommt, auf einer Erholungsfahrt nach Südamerika (Valparaiso).

Das wichtigste Ergebnis dieser Jahre aber ist seine Bekanntschaft mit der chinesisch-japanischen Kunst. Er fand in ihr das Gegengewicht zu der „Naturmalerei“, zu der er nicht geschaffen war; vieles sah er in ihr verwirklicht, wonach er selbst strebte; vielleicht hätte er sich ohne Japan nicht gefunden.

Die japanische Kultur lag ihm ungemein: alle Sinnlichkeit und alle Sinnenfreude gebändigt durch den künstlerischen Intellekt. Ihr Natursinn ist ein Schönheitssinn. Ein Frühlingstag an sich sagt ihnen nichts, sie fühlen nicht das vag Berauschende des Begriffes: Frühling. Ein Blütenzweig aber berauscht sie, wenn seine Farben und Linien ein gewisses, wohltuendes Verhältnis haben. Des Künstlers Auge greift beim ersten Anblick diese Besonderheiten heraus, und eine ge-



J. Mc NEILL WHISTLER — DIE ALTE WESTMINSTERBRÜCKE



J. Mc NEILL WHISTLER
MISS KINSELLA



J. Mc NEILL WHISTLER CREMORNE GARDENS No. II

schickte, zarte Hand drückt die leisesten Dinge aus. Nicht das rohe Nackte erfreut, der Faltenwurf eines Kleides um den Körper, eine Farbenverteilung sind Träger einer viel reicheren Sinnlichkeit. In diesem Anschauen der Dinge wird der Japaner durch kein moralisches Bewerten gestört.

Alles in der Natur hat seine Seele, der Käfer sowohl wie die Blume, und wenn ihre Farben und Formen ihn entzücken, so ruht sein Auge so liebevoll auf ihnen, wie auf einer schönen Frau.

Durch die Japaner wird Whistler von Courbet frei; er mischt nun die Farben so lang, bis sie in gewollten Harmonien zusammenklingen; und durch die japanischen Holzschnitte und die chinesischen Porterien wird er auf den dünnen transparenten Farbenauftrag hingelenkt, der allein das „Klingen“ seiner Harmonien ermöglicht.

Schwer hat in diesen Jahren Whistler an sich zu arbeiten: „Die Farbe ist das Laster!“ ... schreibt er, „sie ist schuld an dem Chaos der Berauschungen, am Schwindeln, an der Reue über die unvollkommenen Dinge!“ Man merkt ein Sichabquälen an manchen Bildern (z. B. an dem Weißen Mädchen; die damalige Kritik hat es überschätzt) und sie entsprechen noch nicht seiner Forderung Nr. 1 in Sachen der Kunst: „Ein Bild ist vollendet, wenn jede Spur der zu seiner Ausführung verwendeten Mittel verschwunden ist.“



J. Mc NEILL WHISTLER PETITE ROSE DE LYMERGE

Wir hören, wie Japan ihn sich selber zuführt: „Die Zusammenstellung der Farben bedeutet für mich die wahre Farbe ... vor allem scheint mir, daß die Farben auf die Leinwand gleichsam gestickt werden müssen. Das heißt: Dieselbe Farbe erscheint fortwährend hier und dort wie der Faden in einer Stickerei ... Sieh die Japaner an, wie sie das verstehen. Niemals suchen

• *Aus der Kollektion*
Alfred Strölin, Paris

JAMES Mc NEILL WHISTLER •
DAS UNSICHERE WIRTSHAUS



J. Mc NEILL WHISTLER — RIVA IN VENEDIG (RADIERUNG)

Aus der Kollektion Alfred Strölin, Paris

sie die Kontraste, im Gegenteil die Wiederholung.“ 1871, als er das Porträt der Mutter vollendet hat, da fühlt er sich endlich sicher: „Das Wissen von der Farbe habe ich, glaube ich, gänzlich vertieft und in ein System gebracht.“

Die Japaner haben nicht Licht und Schatten, sondern nur Farbunterschiede. So ist Schwarz bei ihnen nicht Negation des Lichtes, sondern es hat sein eigenes Leben, seine eigene Sinnlichkeit wie Rot und Blau. Auch Whistler hat dieses selbstherrliche Schwarz. Daneben verwendet er ein Schwarz, das an sich stumpf ist, durch auffallendes Licht aber hell und farbig gemacht werden kann. Auf diesem Schwarz als Grundton sind viele von Whistlers Porträts, besonders die späteren, aufgebaut, so daß z. B. ein schwarzes Gewand auf dunklem Hintergrund hell erscheint. Whistler wird der Banalität der modernen Kleidung, besonders der Herrentracht Meister; er faßt sie in einem großen Ornament zusammen, oder er macht sie durch Licht poetisch, Velasquez gleichend, der über die steifen Reifröcke seiner spanischen Prinzessinnen ja auch durch Farbenwohllaut und durch die Leichtigkeit, mit der er alles Stoffliche behandelt, triumphierte.

Parallel mit diesen Arrangements in Schwarz oder Schwarz und Grau malt Whistler seine Nokturnen. Sie haben mit den japanischen Nokturnen die ornamentale Zusammenfassung großer Flächen, das Betonen der Geste an den Dingen (Masten haben zuweilen menschliche Gebärden) gemeinsam. Aber Whistler malt wirklich die Nacht mit ihrem gefilterten atmosphärischen Licht; mit erstaunlicher Sicherheit unterscheidet er auch in der Nacht Valeurs, setzt er gelbe Lichter, Sterne, die weiße Schleppe einer Dame, ja sogar Feuerwerkgarben in den dunklen Grundton.

Während so viele Maler seiner Generation, sich in anderer Weise an Japan bildend, ins Freie ziehen und sich im Sonnenlicht ein neues Reich erobern, bleibt Whistler in seinem Hause an der Themse bei seinen blau-weißen chinesischen Vasen, den farbenprächtigen japanischen Kostümen und stellt in seinem Atelier Bilder voll subtiler Farbenreize; steigt zu immer dunkleren Farbenzusammenstellungen herunter und dämpft immer mehr das Licht. Er ist der romantische Impressionist: „Wenn der Abendnebel die Ufer des Flusses mit Poesie verhüllt wie mit einem Schleier, und wenn die armen Gebäude sich im dunklen Himmel verlieren und die großen Schornsteine Campanili werden, die Warenhäuser Paläste

sind in der Nacht — dann eilt der Wanderer nach Hause . . . und nur dem Künstler singt die Natur ihren Sang."

* * *

Von 1863 an wohnt Whistler in London. Er lernt Rossetti, Millais kennen, er befreundet sich mit A. Moore. In der englischen Nebelluft lernt wohl sein Auge die feinsten Töne sehen, sonst wirkt England nur auf das Gegenständliche seiner Bilder. Whistler liebt den angelsächsischen Typus, er liebte ihn sogar eine Zeitlang so wie die Präraffaeliten: Frauen von seherhaftem, sinnlich-übersinnlichem Ausdruck. Ihre Bilder aber mit den mageren Farben und den literarischen Prätentionen konnten ihn kaum entzücken.

London hält ihn fest, obgleich seine Freunde und Mitstrebenden in Paris sind, er hat Familie in London, seine Mutter; er findet in London Erfolg und Käufer. Aber er findet Anerkennung für Eigenschaften, die er gerade ablegt. Bald wird er nicht mehr verstanden. Es ist die Zeit, da er nicht mehr mit seinem Namen, sondern mit einem Schmetterling signiert. Was ist dieser Schmetterling? Ist er der aller Hüllenschwere entschlüpfte Whistlersche Esprit oder ist er nur ein stilisiertes W? Er spielt eine Rolle im Bilde selbst als Ton und als Ornament. Auf dem Bild der Miß Alexander, ist einer, wohlstilisiert und -eingeschlossen in einer Hülse, an die Wand gemalt, zwei andere, lebendig gar, umgaukeln ihren Kopf . . .

* * *

Das Porträt der Mutter, Carlyle, Miß Alexander (Abb. s. Jahrg. XXI S. 243), das unvollendete Bild der Miß Mary Alexander, anfangs der siebziger Jahre gemalt, bedeuten den Höhepunkt in Whistlers Malerei. Nie mehr später hat er eine solche Ausdauer in der Konzentrierung gehabt. Vor allem das Porträt der Mutter. „Der Heros ist der, welcher unbeweglich gesammelt ist." (Emerson.) Ja, heroisch ist die Geste dieser Frau, Essenz eines Menschenlebens, wie die Farben Essenz von Farben sind. Aus der Sehnsucht nach einer Heimat ist dieses Bild gemalt, aber alles Gefühlsmäßige ist Farbenton, ist Ornament geworden; so hat er in doppeltem Sinn die rebellische Wirklichkeit gemeistert.



J. Mc NEILL WHISTLER • SYMPHONIE IN WEISS No. I

* * *

Whistler eignete sich nicht dazu, lang auf einen Erfolg zu warten. Früh durch Anerkennung und auszeichnende Freundschaften verwöhnt, wurde er nun, da er sich selbst Herr über seine Mittel wußte, nicht gewürdigt. Er gab seinen Bildern musikalische Bezeichnungen, Harmonien, Symphonien, Note in . ., um darauf hinzuweisen, daß es ihm auf ein bestimmtes Verhältnis der Farben ankam. Man höhnt ihn aus. Ein Kritiker zählt ihm an der Symphonie in Weiß No. III (s. unser Titelbild) alle möglichen anderen Farben außer Weiß auf. Whistler repliziert: „Glaubt er denn, daß eine Symphonie in D keine andere Note enthalte, und nur eine ununterbrochene Wiederholung sein dürfe von D, D, D? . . . Dummkopf!" So setzt sich Whistler zur Wehr, er war äußerst reizbar, kampflustig und sarkastisch; von nun an verwickelt er sich in die Preßfehden und Prozesse, die ihn in den Ruf eines schrullenhaften, skandal-



J. Mc NEILL WHISTLER
ARRANGEMENT IN GRAU UND ROSA



J. Mc NEILL WHISTLER TROUVILLE

süchtigen Poseurs und Dandys gebracht haben, zudem er sich auch sehr auffallend trug. Viele haben die Kritik am Menschen auf seine Kunst übertragen, und erst die beiden Gedächtnisausstellungen in London und in Paris haben den Ernst und die Einheitlichkeit seiner Kunst endgültig festgestellt.

England ist das klassische Land des Dandytums. Das Dandytum ist der Protest des feinen Geistes voll aristokratischer Kultur gegen Banalität und Plebejertum, die nirgends so peinlich sind als in England, wo tadellose äußere Formen sie maskieren, und jeder Pfahlbürger auf seinen Liberalismus pocht. Whistler gehört in die Reihe der Sheridan, Byron, Beardsley; mit einem Einschlag zwar transatlantischen, zuweilen donquichotesk wirkenden Draufgängertums. Aber ist nicht jeder Künstler, der gegen das Publikum ficht, ein wenig Don Quichote? .. Ein Whistler mußte in England zum Dandy werden.

Das Whistlersche Dandytum und der englische sogenannte gesunde Menschenverstand fochten einen denkwürdigen Prozeß aus: Whistler contra Ruskin. Whistler ließ Ruskin wegen einer Kritik belangen, in der er über eine Nokturne geschrieben hatte: „Mir ist schon viel von der Frechheit Londoner Gassenjungen zu Gesicht und zu Ohren gekommen, aber ich hätte nie erwartet, einen Hanswurst 200 Guineen fordern zu sehen, um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schmeißen.“ So kitzlige Fragen wurden vor dem Tribunal erörtert wie die: Wird Genie oder Fleiß bezahlt? Kann man die Nacht malen oder nicht. Das Publikum langweilte sich nicht, so oft Whistler replizierte: Er habe zwar das Bild in einem Tag gemalt, „aber ich fordere die 200 Guineen für die Erfahrung eines Menschenlebens“. Oder: Als der Gegenanwalt ihn fragte, ob Whistler ihn befähigen könne, die Schönheiten jenes Bildes zu sehen, „Nein! Wissen Sie, ich fürchte, das wäre ebenso hoffnungslos, wie wenn ein Musiker seine Töne einem Tauben ins Ohr bliese.“ Das Gericht gab natürlich dem gesunden Menschen-

verstand recht, aber — echt englisch — weil — der gesunde Menschenverstand die äußere Form nicht gewahrt, mußte er Schadenersatz zahlen: einen Farthing. In der Folge aber hielt er die Hand auf das Portemonnaie; Whistler fand keinen Käufer und keine Aufträge mehr. Das Jahr darauf, 1879, war er ruiniert, er mußte sein Haus samt seinen Schätzen verkaufen und London verlassen.

* * *

Wie echt Whistlers Persönlichkeit ist, beweist dies, daß er auch nach diesem Schicksalsschlag nicht die geringsten Konzessionen an das Publikum machte.

Whistler ging nach Venedig. Von dort brachte er die Radierungen mit, berühmt als „die venetianische Serie“.

Frühzeitig hatte Whistler radiert. 1858 ist die französische Serie entstanden. Sie zeigte eine erstaunliche Beherrschung des Technischen, ein besonderes Gefühl für die Silhouette, und Sinn für Szenen des alltäglichen Lebens. (Aus dieser Zeit: „Das unsichere Wirtshaus“ (s. Abb. geg. S. 208). Die Einzelheiten sind noch liebevoll durchstudiert. In der Auffassung stehen sie den Radierungen von Meryon und Bracquemond nahe.

In den Themsebildern spart er schon mehr aus, um das Wesentliche hervorzuheben. Japan macht seinen Einfluß geltend. Nicht mehr auf das Pittoreske des Gegenstandes kommt es an, sondern auf Ausschnitt, Linienentwirrung und Flächenverteilung. Er erobert der Kunst neue Formen. Im Hafengewimmel, an modernen Mietskasernen, auf der belebten Straße findet sein Auge Stützpunkte, charakteristische Töne und Linienstellungen, die er eiligst notiert, und die ihm das Bild sind.



J. Mc NEILL WHISTLER PRINCESSE DU PAYS DE PORCELAINE

Er brauchte den Umweg über die Malerei, um zu solcher Auslese des Geschauten zu gelangen. Aber erst in Venedig bringt er es darin zur Meisterschaft. Mit einem Nichts scheinen diese Radierungen gemacht, und doch sind alle Merkmale der Oertlichkeiten und ihres Lebens und Treibens erfaßt. Freilich sah er Venedig anders als Ruskin, der jeden *Stein* beklopfte und nicht ruhte, bis er das Fehlende aus seinem historischen Wissen ergänzte. Whistlers Radierungen scheinen noch heimlich den Prozeß gegen Ruskin fortzusetzen.

Die ausgelaugten venetianischen Paläste in der weichen Wasserluft kamen Whistlers Auge entgegen. Mit ein paar Linienakzenten haben dort die Häuser schon ein Gesicht, und er, der so geschickt ätzen kann, spielt mit den Tönen von Wasser, Himmel und Luft.



J. Mc NEILL WHISTLER BATTERSEA (NOCTURNE)

In der Zeit der Automobile, der Schnellbahnen wird das Auge zu einem immer rascheren, kondensierteren Auffassen erzogen. Was ein solches Auge sieht, ist nicht Skizze, sondern Essenz. Darum werden Radierungen wie die venetianischen, wohl immer mehr geschätzt werden.

* * *

Lithographien macht Whistler erst seit 1877, besonders gern auf Umdruckpapier. Sie sind zumeist wie die Pastelle Ton- und Bewegungsstudien. Notizen von Gesten, von Straßeneindrücken, von drapierten Akten. Manchmal wird Whistler kurz mit „mondän“ abgestempelt. Man sehe sich daraufhin die Lithographien an. Er geht dem Spiel des Lichtes nach, und er erlebt es ebenso stark in der Schmiede wie im Salon.

* * *

Whistler kehrt von Venedig nach London zurück. Dort kämpft er die unterbrochene Partie weiter und endlich, anfangs der neunziger Jahre, setzt er sich durch. Aber Paris, von wo ihm der Erfolg kommt, zieht ihn wieder an. 1891 siedelt er dahin über. Die letzten Jahre nach dem Tod seiner Frau — er heiratet sehr spät — verbringt er in London. Er stirbt 1903.



J. Mc NEILL WHISTLER DER BILDHAUER DROUET (RADIERUNG)

Die Auffassung, die er durch Radieren und Lithographieren gewonnen hat, wirkt wieder zurück auf seine Gemälde. Meist malt er Porträts. Durch den Ton einer Pelzjacke, durch die Art, wie ein Körper sich dreht, durch eine Armhaltung, durch den roten Ton eines Handschuhs wird ihm das ganze Bild verständlich; den Menschen malt er gewissermassen zu dem, was er als seinen linearen oder Toncharakter erkannt hat, hinzu; hier ist das Wesentliche oft so übertrieben, daß Einzelheiten, im Ton zwar richtig hingesetzt, und einer Grundidee verständig untergeordnet, den Menschen verzerren. Man erinnert sich dabei an Greco. —



Aus der Kollektion Alfred Strölin, Paris

J. Mc NEILL WHISTLER
ST. JAMES STREET (RADIERUNG)

Zuletzt erlahmt ihm die Kraft. Er wird nervöser und weniger sicher; nur seine graphischen Werke gelingen ihm noch ganz.

* * *

Whistler hat nicht nur Bilder von unübertroffener Tonzartheit gemalt, Radierungen und Lithographien hervorgebracht, die einen besonderen Rhythmus des Lebens suggerieren, seine Kunst greift auch das Essentielle unserer Zeit heraus: ihr nervös gesteigertes Erfassen, ihren Trieb intensiver auszuschöpfen. Man darf ihn nicht heruntersetzen, weil er in der Zeit Manets nicht auch Freilichtmaler geworden ist; er hatte eine andere Aufgabe, er konnte sie nur lösen mit den leiseren Lichtabstufungen des Ateliers, des Abends, der Nacht. Auch Velasquez erdrückt ihn nicht; es ist eher so, daß Velasquez im 19. Jahrhundert neuerdings auf die Erde gekommen ist in der Gestalt Whistlers, so wie Rubens im 18. Jahrhundert wieder in Fragonard erschien.

APHORISMEN

Man kann die Empfänglichkeit eines Künstlers nach einer Blume schätzen, die er gemalt hat.

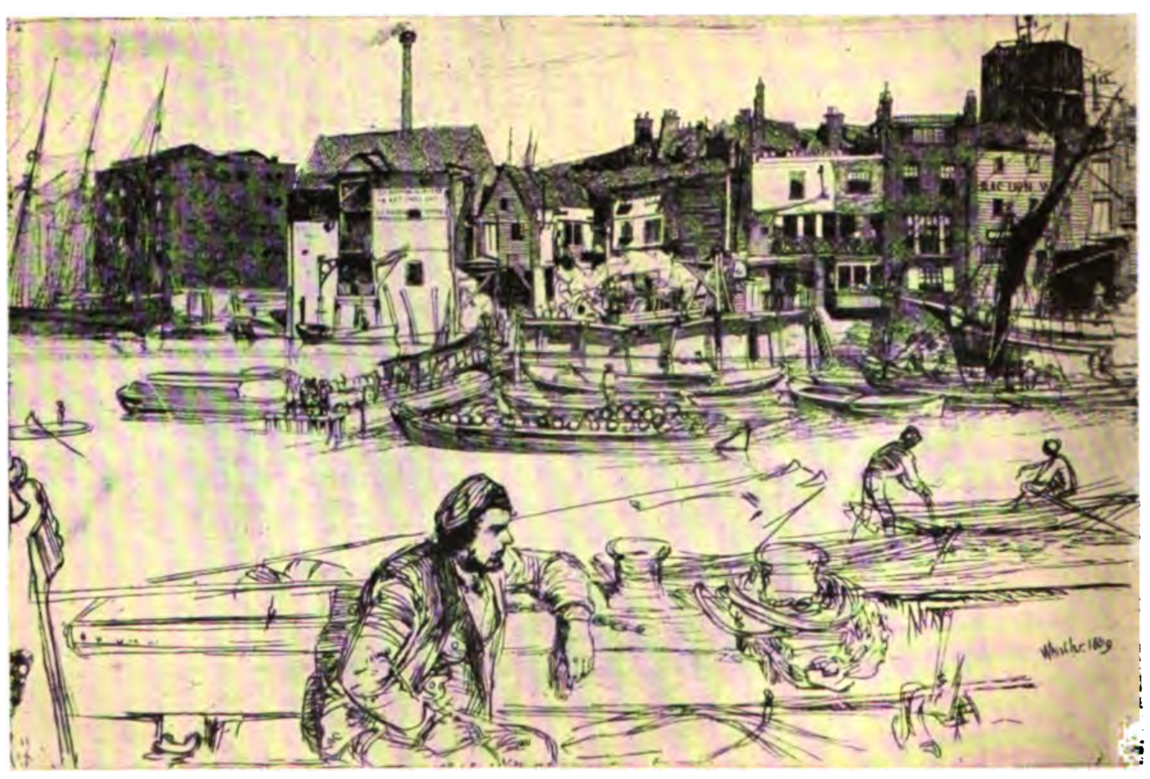
A. Stevens

Die Kunst ist für die Feinfühligen, durch sie erst dringt sie in das Volk; wäre es nicht so, so gäbe es keine Kunst.

A. Stevens

DIE NEUORDNUNG DER K. NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

Fast ein halbes Jahr hat es seit dem Ende der Jahrhundertausstellung gedauert, ehe die *Nationalgalerie* wieder eröffnet werden konnte. Auch jetzt sind die beiden Cornelius-Säle noch geschlossen, von denen nur der hintere dem Meister zurückgegeben werden soll, während der vordere die historisch-patriotischen Gemälde aufnehmen wird. Direktor von Tschudi hat die Zeit zu einer gründlichen Neuordnung benutzt, die allerdings die Besucher der Jahrhundertausstellung weniger überraschen wird als die, die das Museum seit mehr als Jahresfrist nicht gesehen haben. Sind doch die äußerlich am stärksten hervortretenden Veränderungen, die hellen Wandbespannungen im mittleren Stockwerk, die Teilung der ehemaligen Schlachtenbildersäle in je drei Kojen und die Verwandlung des Vorraumes im obersten Stockwerk in einen Empiresaal mit Bildern und Skulpturen von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert, von jener Ausstellung her übernommen worden. Durch diese beiden letzten Maßnahmen und die bessere Ausnützung der kleinen Kabinette im obersten Stock ist es gelungen, in diesen unpraktischsten aller Museumsbauten eine ganze Anzahl brauchbarer neuer Wandflächen zu gewinnen — ein unschätzbarer Vorteil, wenn man bedenkt, daß es galt, gegen zweihundert neue Gemälde und sechsundsiebzig plastische Werke, fast lauter Erwerbungen aus den Jahren 1903—1906, unterzubringen. Im übrigen ist die Einteilung im allgemeinen die alte geblieben; unten herrscht nach wie vor die eigentliche moderne deutsche Kunst, im mittleren Stock die ältere deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts, während oben die Kunst des aus-



J. Mc NEILL WHISTLER — BLICK AUF DIE THEMSE

gehenden 18. Jahrhunderts, die der Klassizisten und Nazarener, die ausländischen Bilder, an die man die ja nur zum geringsten Teil deutsche Werke umfassende, laut Schenkungsurkunde untrennbare Königssche Sammlung angereiht hat, und die von den westlichen Räumen in die östlichen überführten Handzeichnungen vereinigt sind. Doch hat man diese Einteilung dadurch noch strenger durchgeführt als früher, daß man die Werke Menzels, von denen die besten ja den 40er, 50er und 60er Jahren angehören, in die Ecksäle des wie bei der Jahrhundertausstellung nach Städten geordneten mittleren Stockes gebracht hat, wo also nun jeder Rundgang mit dem Hauptmeister der Berliner Kunst anheben und auch endigen muß, und daß die älteren ausländischen, besonders belgischen Werke der Wagnerschen Sammlung ihren Platz neben den modernen gefunden haben. Aus der Fülle der neuen Erwerbungen können hier nur einige der allerwichtigsten herausgegriffen werden. Frau Levi-Fiedler hat sich von den Maréesschen Bildern, die bis zu ihrem Tode in ihrem Besitze verbleiben sollten, schon jetzt getrennt. Die sehr verschiedenen Seiten dieses hochgesinnten Künstlers, der als Führer zu neuen, von ihm selbst allerdings nur selten erreichten Zielen von der allergrößten Bedeutung für die deutsche Kunst werden kann, kommen in diesen sieben Bildern vortrefflich zur Geltung. Die ihnen jetzt gegenüberhängenden Werke FEUERBACHS sind um das Gruppenbild ›Im Frühling‹ (Jahrhundertausstellung 473b), eine italienische Landschaft und das wundervolle Bildnis seiner Stiefmutter vermehrt worden, das LEIBL-Kabinett, das für mein Empfinden jetzt den Höhepunkt des unteren Stockwerks bildet, um das großartige frühe Bildnis des Bürgermeisters Klein und eine von einer Berliner Dame vermachte kleine Dachauerin von holbeinischer Feinheit. Von WILHELM DIEZ ist ein totes Reh, von DEFREGGER eine frühe Almlandschaft, von UHDE ein ebenfalls frühes Bild mit einem ›Im Vorzimmer‹ harrenden kleinen Mädchen, von STÄBLI, V. BOCHMANN, JETTEL, KALLMORGEN und LIEBERMANN je eine Landschaft, von CHARLES SCHUCH ein drittes Stilleben und ein Bauernhaus in Fersch, von PANKOK das prächtig aufgefaßte und bei kleinem Maßstab energisch, aber nicht skizzenhaft modellierte Bildnis eines jungen Mannes angekauft worden. Im westlichen Menzelsaal des mittleren Stocks ist man aufs freudigste überrascht, den allergrößten Teil der auf der Menzelausstellung und der Jahrhundertausstellung so lieb gewonnenen Jugendwerke wiederzufinden, darunter das Théâtre Gymnase, den Bauplatz mit Weiden, Falke auf Taube stoßend, des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße, die kleine Abendgesellschaft, die Bildnisse von Frau von Knobelsdorff und Fräulein Arnold. Bei den märchenhaften Preisen, die heute für Menzel bezahlt werden, war es nur durch ganz außerordentliche Aufwendungen möglich, 33 Werke neu zu erwerben. Aber ein einziges Bild, das an der Wand hängt, wirkt mehr als hundert Zeichnungen, die im Kasten liegen. Aus den Berliner Kabinetten seien das Bildnis der Frau Haase von GUSSOW, die Salomonische Weisheit von KNAUS und die Bildnisse seiner Eltern von KARL BEGAS, der Ausstopfer und die Bibliothek von FRITZ WERNER genannt, aus den Münchener die Chiemseelandschaft von STEFFAN und die badenden Frauen bei Dieppe von SPITZWEG, aus dem Dresdner das reizende Bildchen mit seiner Frau am Fenster und eine böhmische Gebirgslandschaft von KASPAR DAVID FRIEDRICH und das famose Bildnis dieses Meisters in seinem Atelier von KERSTING, das Bildnis des Grafen von Ensiedel von RAYSKI und der ungemein liebenswürdige Sonntagmorgen von PAUL MOHN, aus dem Wiener das prächtige Bildnis seines Töchterchens von STEINLE, aus dem Weimarer das liebliche, so köstlich naiv gesehene Ehringsdorf von BUCHHOLZ. Ungemein vornehm wirkt jetzt der erste ausländische Saal im obersten Stock, in dem ein Don Quijote von DAUMIER, ein in nicht zu überbietender Tonschönheit prangendes ›Totes Reh, von einem Uhu angeschnitten‹ von COURBET und eine



J. Mc NEILL WHISTLER DIE GEFRORENE THEMSE

veränderte Replik der »Welle« desselben Meisters, das Selbstbildnis FANTIN-LATOURS aus seiner Jugend und eine kleine Landschaft von CONSTABLE neu sind. Sie ergänzen sich mit Goya, Millet, Daubigny zu einem Gesamtbilde von Reife und weise gezügelter Kraft, wie man es in einem modernen Museum fast nie findet. Der zweite ausländische Saal wird etwas durch ein paar geringere Werke aus der Königsschen Sammlung geschädigt. Es war aber auch kaum möglich, ein würdiges Gegenüber für die rechte Wand zu finden, wo MANETS neu erworbenes »Landhaus in Rueil« zwischen desselben Meisters Siesta, dem strahlend hellen, durch die Kühnheit der Farbenzusammenstellung geradezu verblüffenden »Nachmittag der Kinder in Vargemont« von RENOIR und mehreren Landschaften der großen Impressionisten hängt, von denen die schon 1866 gemalte Kirche St. Germain-l'Auxerrois von CLAUDE MONET ebenfalls erst in der allerletzten Zeit geschenkt worden ist. Es ist kein kleines Verdienst, die gebefreudigen Freunde unserer Museen auf solche Bahnen zu leiten. Bei den Skulpturen ist es Direktor von Tschudi besonders darauf angekommen, das Werk GOTTFRIED SCHADOWS zu vervollständigen, der ja kein eigenes Museum hat wie sein sicher nicht größerer Nachfolger Rauch. Achtzehn seiner Werke sind nach den Modellen der Akademie, des Hohenzollernmuseums usw. zum erstenmale in Bronze gegossen worden, außerdem hat man eine Anzahl früher erworbener Skizzen jetzt erst ausgestellt. Eine Rehabilitierung erfährt sein Lehrer TASSAERT durch die Erwerbung der famosen Büsten Zietens und Mendelssohns. Von größeren Werken lebender deutscher Künstler seien der Barbarensieger von BAUCKE, der Bogenspanner von NIKOLAUS FRIEDRICH, der Bocciaspieler von AUGUST KRAUS, am Quell von LEWIN-FUNCKE und die Quelle von CONSTANTIN STARCK genannt.



J. MC NEILL WHISTLER • PORTRÄT F. R. LEYLAND

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Die Sezession hat am 28. Dezember ihre Winterausstellung, die sich aus drei großen Kollektivausstellungen von F. VON UHDE, ADOLF HÖLZEL und R. SCHRAMM-ZITTAU zusammensetzt, eröffnet. Wir kommen auf diese bedeutsame Veranstaltung noch ausführlich zu sprechen, für heute weisen wir darauf hin, daß durch das Entgegenkommen verschiedener Galerien das Werk Uhdes in glänzender Zusammenstellung und in einer Ausdehnung, die den Entwicklungsgang des Künstlers in vollendeter Weise zeigt, zur Vorführung gelangen konnte.

STUTTGART. Wie so viele andere deutsche Meister hat die große Berliner Jahrhundertausstellung uns auch den norddeutschen Kleinmeister DANIEL CHODOWIECKI wieder näher gebracht. So darf es denn mit besonderer Anerkennung begrüßt werden, daß das Kgl. Kupferstichkabinett eine große umfassende Ausstellung von den in ihrem Besitze befindlichen Zeichnungen und Radierungen dieses Künstlers veranstaltet hat. Wie umfassend diese Ausstellung ist, kann am besten daraus ersehen werden, daß unser Kupferstichkabinett 944 von Chodowiecki radierte Blätter besitzt, während Engelmann die Gesamtzahl derselben bekanntlich auf 950 beziffert. Am meisten unter diesen Arbeiten entzücken uns heute die sogenannten freien Einfälle, diese meist mit der kalten Nadel auf den Rand einer größeren Platte hineingeritzten Skizzen aus dem Leben. — Bedeutendes Aufsehen macht auch die von Professor Pazaurek veranstaltete große Ausstellung „*Symmetrie und Gleichgewicht*“ und zwar vor allem die Abteilung „Kunst und Kunstgewerbe“. Zum ersten Male ist hier in ganz umfassender Weise eine grundlegende *ästhetische Frage* durch *praktische Beispiele* von möglichst vielen Seiten in ungemein interessanter Weise beleuchtet worden. — Der hiesige *Galerieverein* hat in der Manet-Monet-Ausstellung (Galerie Faure) die „Felder im Frühling“ von CLAUDE MONET (1887), eines jener pointillierten und den früheren Arbeiten dieses Künstlers nicht gleichwertigen Werke um 15000 M. angekauft. H. T.

ZÜRICH. Der November galt den Nachlasserfolgen des Münchener Landschafters J. G. STEFFAN, der als gebürtiger Schweizer nachträglich mit einer großen Sammlung seiner besten Werke und Entwürfe im Zürcher Künstlerhause erscheint. War es Steffan

J. Mc NEILL WHISTLER AM KLAVIER

einem Maler, der Zeit seines Schaffens in München lebte, und neben Schweizer Stoffen vorwiegend oberbayerische Motive verarbeitete, auch nicht vergönnt, der Landschaftsmalerei gerade neue Wege aufzuschließen, so bleibt er doch in den Werken, in denen er einfache Motive mit einfachen Mitteln behandelt, ein Landschafter, dem der Blick für das Entscheidende nicht gemangelt hätte. Die Zeiten, in die seine Entwicklung fällt, sind aber zu eng mit konventionellen Ansichten über Komposition und Salonzweck eines Bildes vermählt, als daß sich Steffan jemals zu einer durchgreifenderen persönlicheren Betrachtung der Natur entschlossen hätte. Nach seinen frisch gemalten Studien, auf die auch bei Steffan als Beispiele unverwerteten malerischen Vermögens zu weisen wäre, nach seinen schlichteren Vorwürfen zu urteilen, hat es Steffan an keinem der Elemente, die den Künstler ausmachen, gefehlt. Aber als Vollender war er dann doch zu sehr von den herkömmlichen Anschauungen abhängig, um sich eine eigene Welt zu bilden, und sich von den Vorbildern, wie Andreas Achenbach, dem er in vielen Teilen wortwörtlich folgt, frei zu machen. Dennoch sind die Naturschilderungen, auf denen er weniger dunkel, schwer und überladen wirkt, als in seinen geläufigen Schöpfungen, Dokumente eines ernsten Künstlerfleißes, Beweise für das Mühen, mit den Erscheinungen im Rahmen seiner Kunstanschauung auf eigene Art fertig zu werden. Was noch deutlicher aus den Grenzen der Konvention heraustritt — viele der in Zürich zur Schau gestellten Bilder gehören daher — wird luftiger, freier, ehrlicher in der Farbe und Zeichnung, mit einem Worte: vornehmer. Ist der Wert seiner Landschaften somit ungleich, so zeigt sich doch fast überall, daß er die Formen der Natur gut kannte, ihre charakteristischen, zeichnerisch wiederzugebenden Linien getreu studierte. Zürich hat dem Sohne des Züricherlandes warme Anerkennung nicht versagt. Fast der ganze Nachlaß ist in schweizerischen Besitz übergegangen.

HERMANN KIESSER



J. Mc NEILL WHISTLER — DIE ANDALUSIERIN

LEIPZIG. Dem Städtischen Museum ist in letzter Zeit eine höchst ansehnliche Erwerbung gelungen, nämlich die des Selbstbildnisses von ANTON GRAFF, wohl eines der reifsten Werke, die die Künstler geschaffen; das Bild war bisher in Privatbesitz auf dem Lande verborgen und war daher so gut wie unbekannt.

WEIMAR. Nachdem die Sonderausstellung von Munch geschlossen wurde, ist im Museum für Kunst und Kunstgewerbe eine Ausstellung Weimarer Künstler eröffnet. r

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Die *Münchener Künstler-Genossenschaft* hat für die Geschäftsjahre 1907 bis 1909 den Marinemaler Professor HANS VON PETERSEN zu ihrem Präsidenten erwählt.

BERLIN. Den Studierenden Maler MAX VOLLMBERG aus Berlin und Maler PAUL WALLAT aus Rostock sind aus der Adolf Ginsberg-Stiftung für das Jahr 1907 zwei gleiche Stipendien verliehen worden.

BERLIN. Dem Maler ALFRED MOHRBUTTER ist der Professortitel verliehen worden.

GESTORBEN: Am 18. Dezember in München der Landschaftsmaler HORST HACKER; in Berlin am 18. Dezember der Landschaftsmaler OTTO AHRWEILER; in Stockholm der Maler ERNST JOSEPHSOHN; in Neapel der Maler SALVATORE POSTIGLIONE; in Mailand der Maler ALEARDO VILLA.

WEIMAR. In letzter Zeit wußten verschiedene Blätter zu melden, daß der Rücktritt des Grafen LEOPOLD VON KALCKREUTH vom Präsidium des Deutschen Künstlerbundes eine Folge der Zwistigkeiten des Grafen HARRY KESSLER mit dem Großherzoglichen Museum für Kunst und Kunstgewerbe sei. Nunmehr aber hat Graf Leopold von Kalckreuth einem hiesigen Blatte die bündige Erklärung abgegeben, daß seine Rücktrittserklärung bereits lange vor dem oben erwähnten Zwist erfolgt sei, somit nichts mit ihm zu schaffen haben könne. Seine übrigen Aemter legte Kalckreuth lediglich aus Gesundheitsrücksichten nieder; doch ist er Mitglied des engeren Vorstandes im Deutschen Künstlerbunde geblieben. r.

OTTO STOEGER

Erinnerungen von THEODOR PIXIS

Der Anblick der köstlichen Karikaturen unseres längst verstorbenen Freundes E. v. Heimburg: »Otto Stöger mit seiner Riesenmappe«, die aus dem Karikaturenbuch von Jung-München hier abgebildet sind, erweckt so recht lebhaft wieder die Erinnerung an jene Zeit, wo unser lieber, unvergeßlicher Freund OTTO STÖGER durch seinen unverwüstlichen, göttlichen Humor unsere Jugendzeit wesentlich verschönern half.

Klein, äußerst beweglich, mit einem rötlich blonden Vollbart und einer Löwenmähne, mit lebhaften kleinen Augen hinter blitzenden Brillengläsern, so steht er noch lebhaft vor meinen Augen.

Wie Wilhelm Busch, so wirkte auch er äußerst belebend auf das damalige Künstlerleben ein, jeder in seiner Weise. Während ersterer nie persönlich in den Vordergrund trat, stellte sich Stöger mit allem, was er zu bieten imstande war, jederzeit zur Disposition: durch lustige Beiträge in die Kneipzeitung, durch Erfindung von Ritter- und Schauerstücken, als Schauspieler, Sänger, Rezitator, Mimiker, Regisseur etc.

Seine Stimme allein erregte schon Heiterkeit. Wenn er mit seinem dünnen Sopran: »Stipendium!« oder »Stupidium!« rief, da trat aber sofort Silentium ein und erwartungsvolle Spannung.

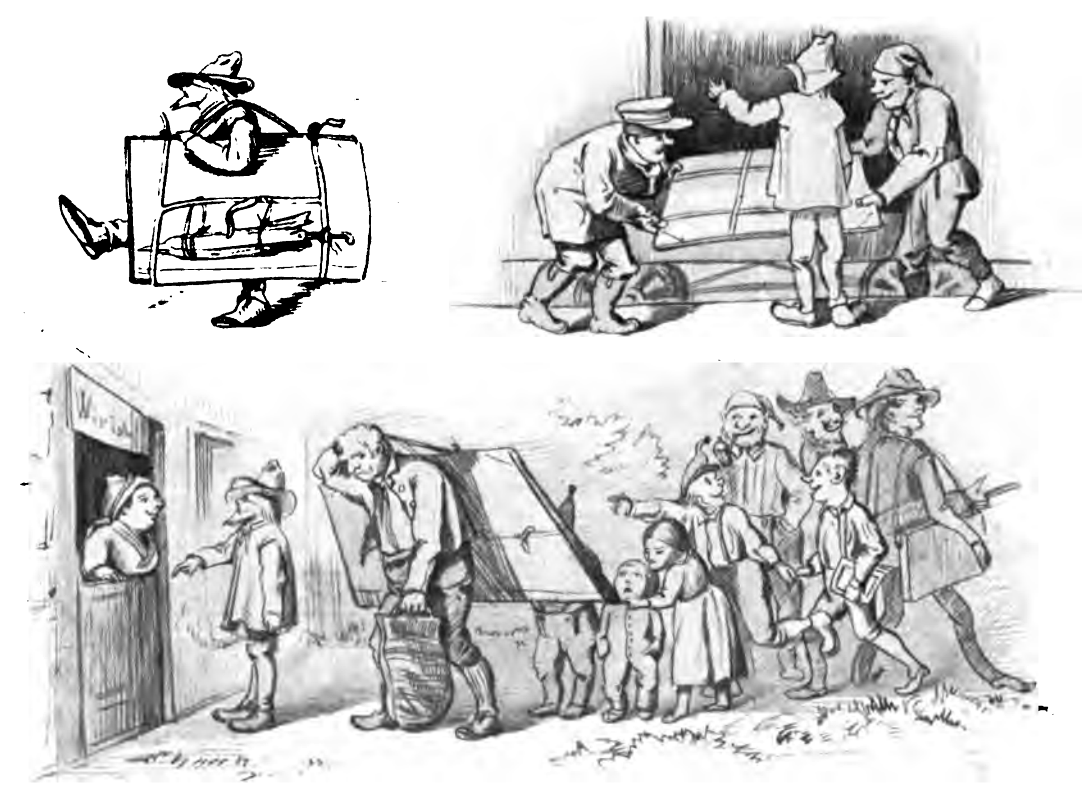
Seine Aeuglein, voll gutmütiger Schalkheit, ohne jedes Falsch, voll Uebermut und Durchtriebenheit waren einer ungewöhnlichen Modulation fähig, ebenso seine Gesichtsmuskeln.

Ein Kabinettstück von ihm auf diesem Gebiete war: »Das Gewitter«. Man sah nur sein Gesicht; aber man erblickte darin die am heiteren Himmel auftauchenden Wolken, die immer dunkler und dichter wurden, man sah, wie es anfing zu tröpfeln und wie es immer stärker regnete bis zum Platzregen, man sah den Blitz und hörte den Donner in dem wütenden Sturm. Dann verteilten sich die Wolken langsam, die Sonne sinkt und am Horizont geht langsam und feierlich der Vollmond auf.

Eine ähnliche Leistung waren »Die Nonnen« während des Betens; alsdann »Die venetianische Kunst«, nur durch ein Taschentuch und eine Hand dargestellt.

In das Gebiet des Deklamatorischen gehörten die Geschichte »Der Ochs«, »Der Maßkrug«, »Die Predigt« mittels des Alphabetes u. a.

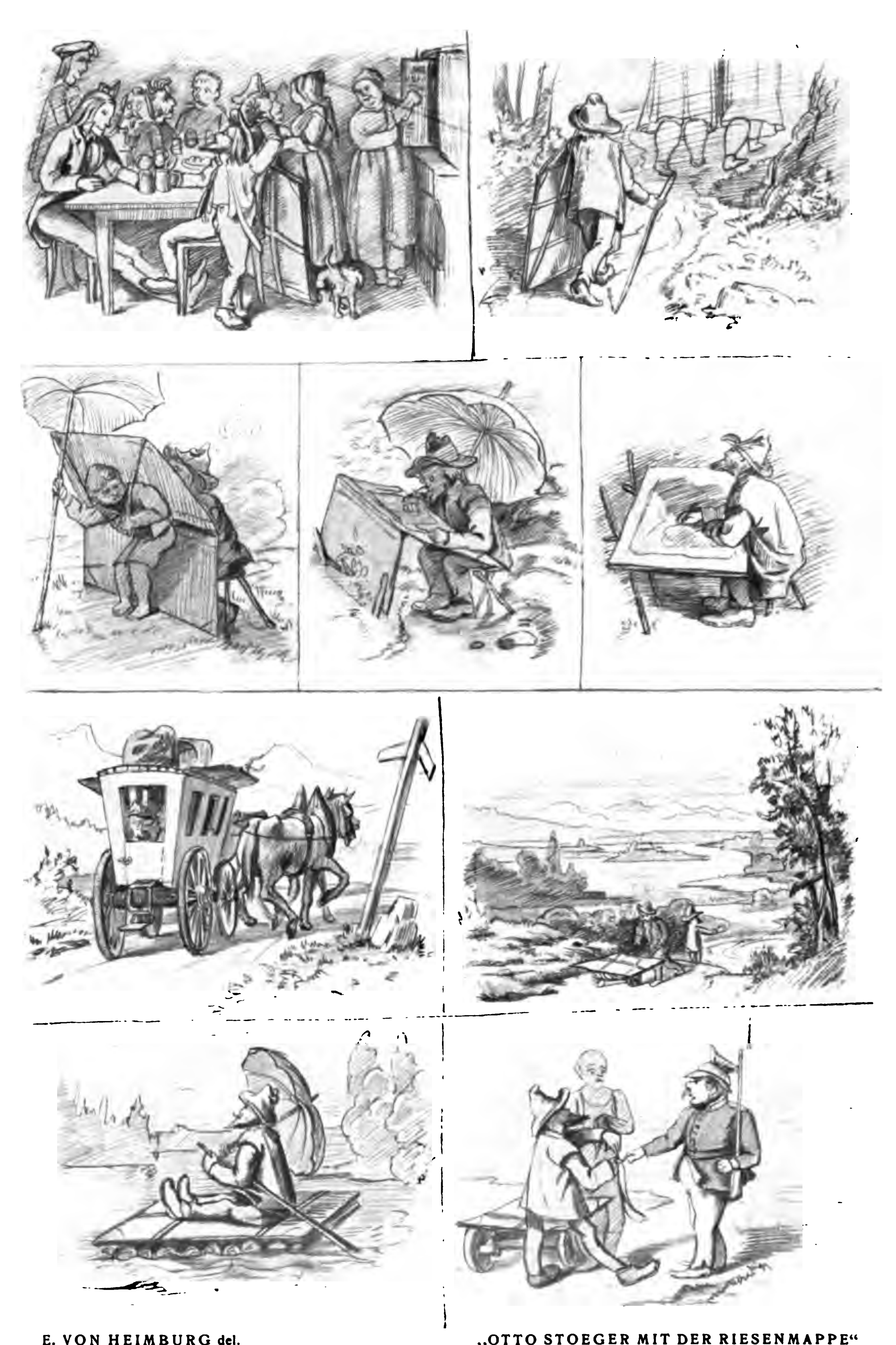
Am berühmtesten aber war sein »Liszt«. Wenn er da eintrat, den Hut träumerisch in eine Ecke warf, die Handschuhe, langsam ausziehend, ihm folgen ließ und sich nachlässig an einem Tisch (der das Klavier vorstellen mußte) niederließ, da war die richtige Stimmung schon hergestellt. Plötzlich fuhr er über die Tasten wie der Sturmwind, dann kamen säuselnde bestrickende Töne, ein Adagio, wobei ein Gefühlsstrom den ganzen Körper verrenkte und das in einem pianissimo so endete, daß der Meister die letzten Töne nur noch dadurch hören konnte, daß er sein Ohr ganz dicht an die Pseudotasten hielt, dann ein Schlag und mit Händen und



E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE"

(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Abmarsch und Einschiffung der Mappe — Ankunft im Gebirge



E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“

(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Erste Studien — Verschiedene Versuche, die Mappe praktisch zu verwenden — Weitere Reisen und Abenteuer zu Wasser und zu Lande

ERINNERUNGEN AN OTTO STOEGER







E. VON HEIMBURG del: „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“

Glückliche und unglückliche Verwendung der Mappe bei verschiedenen Gelegenheiten

Füßen wurde das arme Instrument malträtiert. Die Mähnen flogen hin und her, und den Schlußakkord brachte schließlich ein Körperteil zuwege, der sonst in der Regel nur zum ruhigen Sitzen benützt wird, der aber jetzt mit einem behenden Sprunge schwungvoll mit den Tasten in kräftige Berührung gebracht wurde. Bei einem Künstlerfeste war Liszt als Gast anwesend; kaum hatte derselbe das Lokal wieder verlassen, so saß Stöger schon oben auf dem Podium und gab ihn unter unvergleichlicher Heiterkeit auf allgemeines Verlangen zum besten.

Nicht minder berühmt wurden seine Ritterstücke und Schauerdramen, mit denen er förmlich Schule gemacht hat.

Eines der ersten war ›Heinz von Höllenstein‹. Im Jahre 1865 bei dem großen Künstlerfeste auf der Menterschwaige nachmittags, als König Ludwig I. mit den Worten Abschied genommen hatte: ›So etwas können nur meine Münchener Künstler!‹ und unter jubelnden Hochrufen und Händeschütteln in seinem Wagen den Festplatz kaum verlassen hatte, erschien dortselbst die holdselige Königin Marie, mit Begeisterung empfangen. Sie kam gerade an, als ›Heinz von Höllenstein‹ vom Stapel laufen sollte. Dieses Stück sowohl, wie die ganze Ausstattung desselben, die mit Absicht schofeln Kostüme, waren keineswegs berechnet, den Blicken einer geliebten Königin ausgesetzt zu werden. Allein dies ließ sich nun nicht mehr ändern. Auf einer Holzbank ohne Rücklehne, die in der Eile herbeigeschafft wurde, nahm sie mit ihren Hofdamen Platz vor der Bühne, welche in einer Waldlichtung unter mächtigen Buchbäumen aufgeschlagen war, ähnlich, wie es die sogenannten Schmieren zu tun pflegen.

Wer den genialen Blödsinn der Stögerschen Produkte kennt, wird einräumen müssen, daß das Anhören desselben für eine so hohe Dame absolut etwas Neues sein mußte. Vor der Bühne auf einem Hockerl saß der Souffleur, der sich den Blicken des Publikums durch einen aufgespannten Regenschirm entzog. Die Königin amüsierte sich königlich, in des Wortes verwegenster Bedeutung, und kam aus dem Lachen nicht heraus. So etwas hatte sie natürlich nie gesehen und gehört, und es würde es auch niemand gewagt haben, der hohen Dame so etwas zu bieten, als die jovialen Künstler mit ihrem Freipaß.

Große Heiterkeit erregte auch ein Aquarium bei demselben Feste. Stöger stellte ein mannshohes Rondell her, von außen als Wasser bemalt, mit Felsen und Schilf dekoriert, in welchem durch eine äußerst sinnreiche Konstruktion Fische aller Art herumzuschwimmen schienen. Dieses war bestimmt, als Bassin zu dienen, in welches die Damen ihre Angeln einwarfen. Was da alles zum Vorschein kam: Kartoffeln, Tannenzapfen, Oelbilder in Goldrahmen, Skizzen, Heringe und schließlich auch unter allgemeinem Gelächter ein Pantoffel.

So wurde er nach und nach auch außer unserem engeren Künstlerverein Jung-München eine beliebte, begehrte, ja man kann sagen, unentbehrliche Persönlichkeit; namentlich der Hornsteinische auserlesene Kreis hat in den sechziger Jahren durch ihn einen erfreulichen Zuwachs erhalten.

Stöger, dessen Landschaftsbilder tiefempfunden waren und voller Poesie, wurde später als Hoftheatermaler engagiert; diese Tätigkeit war eine sehr ersprießliche und ihm sympathische, zumal sie in eine Zeit fiel, in der der unglückliche König Ludwig II. dem Theater noch sein volles Interesse schenkte.

Als vergebens Versuche, selbst mit Hilfe von Gelehrten ersten Ranges, gemacht worden waren, auf dem Linderhof den Eindruck der blauen Grotte von Capri zu reproduzieren, fiel das Auge des Königs auf unsern Stöger; und siehe da, es gelang ihm vollständig mit verhältnismäßig ganz einfachen Mitteln. Seit jener Zeit wurde er auch für die verschiedensten Dinge beansprucht und war bald eine persona grata. — Wie sein Leben heiter und freudespendend war, so war auch sein Tod ein milder, unverhoffter. Es war ja sein Wunsch, den er wiederholt ausgesprochen hatte, daß Freünd Hein ihn dereinst mit einem ›Schlagerl‹ erlösen möge, dies ging wirklich in Erfüllung. In die Arme von blühenden jungen Mädchen gesunken, nachdem er auf der Straße plötzlich das Bewußtsein verloren hatte und von diesen in seine nahe Wohnung gebracht, verschied er sanft, ohne nochmals zum Bewußtsein gekommen zu sein. So wurde ihm auch der Schmerz der Trennung von seiner treuen Lebensgefährtin und seinen beiden Kindern erspart.



E. VON HEIMBURG del. „OTTO STOEGER MIT DER RIESENMAPPE“

(Aus dem Leben eines Landschaftsmalers)

Die große Mappe wird der Königin präsentiert — Die Bergpartie — Adieu! — Einzug in die Haupt- und Residenzstadt München

Redaktionsschluß: 3. Januar 1907 **Ausgabe: 17. Januar 1907**

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

● ● ● HEINRICH ZÜGEL ● ● ●
SPÄTNACHMITTAG IM MOOR



HEINRICH ZÜGEL

Von R. Cossick

[illegible] geschrieben über die ästheti- [illegible]
[illegible] Erfordernisse eines Kunstwerkes, [illegible]
[illegible] gestritten darüber, was [illegible]
[illegible] Kunstwerk ist und warum [illegible]
[illegible] und wozu es der [illegible]
[illegible] gemalt hat, wie es [illegible]
[illegible] ob und welche Vor[illegible]
[illegible] um zum richtigen [illegible]
[illegible] Ein Blick in die [illegible]
[illegible] uns, daß man [illegible]
[illegible] langwierige, [illegible]
[illegible] Berechtigung [illegible]
[illegible] einer star[illegible]
[illegible] Rubrizierung [illegible]
[illegible] eigens zu diesem [illegible]
[illegible] Schubladen und [illegible]
[illegible] ästhetische Ap[illegible]
[illegible] doch, wer wollte [illegible]
[illegible] zwanzig Jahren, [illegible]
[illegible] Aufschwungs, in wel[illegible]
[illegible] auf uns einstürmte, [illegible]
[illegible] schwankender Gestalten [illegible]



••• HEINRICH ZÜGEL •••
SPÄTNACHMITTAG IM MOOR



H. Zügel

HEINRICH ZÜGEL

Von R. Gönner

Allzuviel steht geschrieben über die ästhetischen Erfordernisse eines Kunstwerkes. Allzuviel wird gestritten darüber, was eigentlich ein Kunstwerk ist und warum es eines ist, und warum und wozu es der Künstler so und nicht anders gemalt hat, wie es zu verstehen sei, und ob und welche Vorkenntnisse nötig seien, um zum richtigen Verständnis zu gelangen. Ein Blick in die heutige Kunstliteratur belehrt uns, daß man versucht, jeder Kunstart durch langwierige, geistvolle Abhandlungen erst ihre Berechtigung zuzusprechen und jeder Aeußerung einer starken Individualität nach sorgfältiger Rubrizierung in die bestehenden oder eigens zu diesem Zweck zu schaffenden Schubladen und Kästchen sozusagen die höhere ästhetische Approbation zu erteilen. Und doch, wer wollte leugnen, daß in den letzten zwanzig Jahren, der Zeit unerhörtesten Aufschwungs, in welcher Neues lawinengleich auf uns einstürmte, und sich ein Chaos schwankender Gestalten um uns bildete, eben diese Kunstliteratur einzelne starke Persönlichkeiten gezeigt, die als Richtpunkte in der gärenden Masse und dem wilden Kampf der Geister dienen können, und uns damit den Ueberblick und das Verständnis dieser Entwicklung und ihrer Bedeutung wesentlich erleichtert hat. Es ist ein erhebendes Gefühl, in all diesen Wirrnissen einer Künstlernatur zu begegnen, die, in sich abgeschlossen, ihren Weg unbefangen geradeaus weitergeht. Nicht etwa insofern, als sie dieser Bewegung unempfindlich oder gar ablehnend gegenüberstünde oder daß sie die wertvollen Errungenschaften dieser künstlerischen Revolution ungenützt an sich vorübergehen ließe, sondern dadurch, daß sie nur für sich verwertet, was ihrer Individualität entspricht und trotz aller ihrer Wandlungen immer dieselbe starke Persönlichkeit bleibt. Wenn wir die Kurve des Aufschwungs der modernen Kunst aufmerksam verfolgen, so treffen wir Heinrich Zügel immer unter den ersten, die mit freudiger



HEINRICH ZÜGEL — IM HERBST

Anerkennung deren Erfolge begrüßen, und sehen ihn das Gute daran bereitwilligst aufnehmen und verarbeiten. Aber trotz aller Modifikationen in seinem Schaffen während seines arbeitsreichen Lebens haben wir stets einen Menschen vor uns aus einem Guß, einen Menschen, der mit nie versiegender Schaffenskraft sich, fortschreitend, immer neue Aufgaben sucht und den Wundern der Natur mit heller Begeisterung staunend und bescheiden gegenübersteht.

Heinrich Zügel wurde geboren am 22. Oktober 1850 in Murrhardt in Württemberg als Sohn eines dort lebenden Schäfereibesitzers. In kleinen, aber wohlgeordneten Verhältnissen aufgewachsen, liebte er es, in seiner schul- und arbeitsfreien Zeit mit den Angestellten seines Vaters auf die Weide zu ziehen, wo wir den kleinen Jungen, schon früh in stetem innigen Konnex mit der Natur, an den langen Nachmittagen die ihm lieb gewordenen Tiere scharf beobachten und sie auf der Schiefertafel und wohl auch plastisch nachbilden und abkonterfeien sehen. Sein Vater läßt ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Er besucht die Volks- und Lateinschule seiner Vaterstadt und wird, da sich eine außergewöhnliche Begabung schon früh zeigt, nach Absolvierung dieser Anstalten auf die Fortbildungsschule nach Schwäbisch-Hall geschickt, wo er sein Talent durch Zeichnen nach Gipsmodellen und Kopieren von Lithographien betätigt. Ein kleines Stipendium, das ihm von einem hohen Gönner ausgesetzt ist, erleichtert ihm das Studium und, als anläßlich einer Schülerausstellung seine Arbeiten die Aufmerksamkeit weiterer Kreise erregen, glaubt er sich befähigt, auf dem eingeschlagenen Wege weiterzugehen, und besucht die Kunstschule in Stuttgart. In der Klasse des Professors Rustige beginnt er sein akademisches Studium. Allein dem trockenen Zwang des damaligen Unterrichtes konnte der Neuzehnjährige keinerlei Reiz abgewinnen und wir sehen ihn nach zwei Jahren der Qual in München, wo er, kühn und alles wagend, sich selbständig gemacht hat. Reichliche Staatsstipendien, die dem talentvollen und fleißigen Schüler in Stuttgart zugeflossen waren, fielen durch diese Fahnenflucht selbstverständlich



HEINRICH ZÜGEL AUF DIE WEIDE

fort, so daß er sich genötigt sieht, durch seiner Hände Arbeit seinen kargen Lebensunterhalt zu verdienen. In hartem Ringen, welches geteilt ist in Lernen und Erwerben, bringt er vier Jahre zu, als ihm im Jahre 1873 der erste, wohlverdiente Erfolg winkt, ein Erfolg allerdings, der ihm später viel Kummer und Sorge bereiten sollte. Ein ganz nach der Natur gemaltes Bild „Schafwäsche", jetzt im Besitze des Künstlers, erregte auf der Weltausstellung in Wien großes Aufsehen, und wurde nach kurzer Zeit für 10000 Mark verkauft. Allein eine Kette von unglücklichen Umständen zwangen ihn bald darauf, die Arbeit zurückzukaufen, ein harter Schlag für den jungen Mann, der um seine Existenz zu kämpfen hatte. Aller Hilfsmittel entblößt, ganz auf das Verdienen angewiesen, treten schwere Zeiten für ihn ein, er verläßt München und kehrt in seine Vaterstadt Murrhardt zurück.

Dort sieht er sich aus materiellen Gründen gezwungen, auf das Naturstudium, das dem jungen Künstler damals schon ebenso am Herzen lag wie später dem gereiften Meister, zu verzichten und für den Verkauf kleine Bilder zu malen, auch diese schon ausgestattet mit der ganzen liebenswürdigen und intimen Kenntnis der Tiere, die er darin darstellt. Leider sind uns von diesen anmutigen, für die damalige Zeit sehr farbigen Arbeiten, von welchen die meisten im Privatbesitz sind, so gut wie keine zugänglich gewesen. Dieser Zwang hielt ihn lange Jahre ab, sein Ziel, das ihm damals schon vor Augen schwebte, mit ganzer Kraft zu verfolgen, nämlich seine Bilder unmittelbar vor der Natur fertig zu malen. 1877 beteiligt er sich an der Internationalen Ausstellung in Berlin, nach seiner Meinung jedoch ohne nennenswerten Erfolg, so daß er, der heute noch im Zerstören seiner eigenen Werke, welche er als nicht gelungen betrachtet, Großes leistet, alle Arbeiten aus jener Zeit einzieht und zur späteren Wiederverwendung der Motive aufbewahrt oder sie kurzerhand abkratzt. Dasselbe Schicksal haben zwei große Arbeiten, welche im Jahre 1879 in München ausgestellt waren.

Vier Jahre später erntet er den ersten großen Erfolg. Für ein kleines Bild „Ochsen am Pflug" wird ihm im Jahre 1883 die zweite



HEINRICH ZÜGEL — VOR DEM STALL



HEINRICH ZÜGEL SCHAFSTUDIE

Medaille der Internationalen Kunstausstellung in München verliehen, das Werk selbst wird bald darauf nach England verkauft. Und nun erklimmt er in anhaltendem Zuge rasch die steile Leiter des Ruhmes. Auf die zweite Medaille folgt im Jahre 1888 die große und zugleich seine Ernennung zum Professor. Ein Bild „Frühlingssonne“ erwirbt die Galerie in Breslau, das Gegenstück dazu, „Pflügende Ochsen“, wird der Gemäldesammlung in Prag einverleibt.

Mit den nötigen Mitteln ausgestattet und frei von den kleinlichen Sorgen des Alltags, tritt durch die zunehmende Bewegungsfreiheit ein bedeutsamer Wendepunkt in Zügels Schaffen ein. Er wird unabhängig und weiß seine Kraft zu gebrauchen. Wir sehen ihn verschiedene Reisen unternehmen, nach Wien, Paris, zum Besuche der Salons und der Weltausstellung. Die Bestrebungen des Pleinairismus in Frankreich, welchem er seit 1869 mit großem Interesse folgt, und die Eindrücke, welche er durch die Werke der Franzosen erhält, die er während der ganzen Folgezeit nicht mehr aus den Augen verliert, bereiten einen Umschwung in Zügels künstlerischen Ansichten vor, einen Umschwung, der verstärkt und beschleunigt wird durch die um jene Zeit zum ersten Male hervortretenden Schotten und Holländer. Diese veranlassen ihn, im Jahre 1889 nach Holland, und 1890 nach Belgien überzusiedeln, wo er, beide Male in Gemeinschaft mit de Haas, seinen Studien in den Dünen von La Panne obliegt.

Hier wird der Zügel geboren, als den wir ihn heute kennen und verehren, der Meister des Lichtes. *Zügel wird Impressionist.* Er erkennt zum ersten Male, daß die Erscheinung fortan das Hauptbestandteil seiner darzustellenden Motive sein muß und daß die Betonung der Details zugunsten dieser Erscheinung auf das Allernotwendigste zu beschränken ist. Sein früher erworbenes positives Können befähigt ihn, sich vor den in diesen Sätzen schlummernden Gefahren, welchen schon so viele zum Opfer gefallen sind, zu bewahren und ferner zu erkennen, daß die teilweise Außerachtlassung der Details keine willkürliche sein kann, sondern an gewisse Gesetze gebunden ist, deren Grund in dem Hervortreten der Erscheinung selbst liegt. *Die Gesetze der Abstraktion* finden in ihm einen exakten und zielbewußten Forscher und er geht, erfüllt von dieser Aufgabe, mit vollem



HEINRICH ZÜGEL IN DER SANDGRUBE

Eifer daran, ihrer in seinen künftigen Arbeiten gerecht zu werden. Wir finden ihn im Jahre 1891 in Dachau, wo er sich auf der „roten Schwaige" festgesetzt hat und seine Schafbilder unter dem unmittelbaren Eindruck der Natur malt. Dort entstehen die beiden Arbeiten „Frühling" und „Märztag". Bald darauf kehrt er nach Murrhardt zurück, wo er sich eine eigene Schafherde hält, die, ausschließlich zu seiner Verfügung, ihm das genaueste Studium seiner früheren Pflegebefohlenen ermöglicht. Arbeitsame Monate verbringt er auf seinem väterlichen Besitz in der Nähe des kleinen Städtchens, fern von der Welt, und gibt uns in größten Formaten die unmittelbarsten Impressionen. Zu erwähnen sind insbesondere drei große Bilder aus dieser Zeit, zwei Darstellungen von Schafherden, jetzt in den Gemäldesammlungen von Königsberg und Bremen, und der pflügenden Ochsen „Schwere Arbeit", welche im Jahre 1893 in der Internationalen Ausstellung im Glaspalast als das vielleicht monumentalste Bild so berechtigtes Aufsehen erregten.

Allein seine Bilder werden zu gut, er verkauft sie nicht mehr. Eine in Frankfurt veranstaltete erste Kollektivausstellung bringt ihm zwar einen vollen künstlerischen, aber wenig materiellen Erfolg, und so schleicht sich allmählich die graue Sorge um des Lebens Notdurft an ihn, den Familienvater, heran, als ihn eine Berufung an die Kunstschule nach Karlsruhe der vorläufigen Schwierigkeiten enthebt. Dort wirkt er, ohne sich heimisch zu fühlen, vom Jahre 1894 an zum ersten Male als Lehrer, begrüßt aber mit tausend Freuden einen Ruf nach München im Herbst 1895. Hier, kann gesagt werden, beginnt seine eigentliche *Lehrtätigkeit*, die ein so integrierender Bestandteil der künstlerischen Persönlichkeit Zügels geworden ist, daß sie mit einigen Worten hier Erwähnung finden muß. Zügel ist nicht nur ein großer Künstler, sondern auch ein hervorragender

HEINRICH ZÜGEL

PFLÜGENDE OCHSEN

Lehrer. Er ist Menschenkenner ebensogut wie er Kenner der Tierpsyche ist, und es ist unzweifelhaft, daß neben seiner persönlichen Liebenswürdigkeit und Güte ein großer Teil der Erfolge seiner Lehrtätigkeit auf den tiefgehenden Einfluß zurückzuführen ist, welchen seine in sich gefestigte Persönlichkeit auf seine Schüler als heranreifende Menschen ausübt. Diesen gegenüber betrachtet er sich nicht als den mit dem souveränen Können ausgestatteten Meister, der er ist, sondern als Mitschaffenden und Mitsuchenden, der in innigstem Verein mit seinen Jüngern demselben schwer zu erreichenden Ziele zustrebt; er betrachtet sich als denselben Irrtümern unterworfen, denselben Enttäuschungen ausgesetzt. Ueber allem steht die Wahrheit, und wenn der Meister einen weiten Vorsprung auf dem beschwerlichen Wege zu dem auf steiler Höhe erbauten Tempel der Kunst gewonnen hat, so hilft er mit liebevollem Erfassen des Schülers strauchelnden Fuß über die Unebenheiten und gefährlichen Klippen hinüberführen und bemüht sich um ihn, bis er ihn auf richtigem Wege weiß. Diese Bemühungen, die weit über das Maß von Tätigkeit hinausgehen, welche von einem staatlich angestellten und besoldeten Lehrer gefordert werden können, sichern dem Meister die unbedingte Anhängerschaft und das tiefbegründete Vertrauen seiner Schüler. Klar und präzis, mit wenig Worten vieles erklärend, lehrt er in unmittelbarer Anschauung der Natur und wir alle, die wir das Glück hatten, zu seinen Schülern zu zählen, wissen, welchen oft erdrückenden Reichtum von Anregung und von Leitsätzen für unser künftiges Schaffen eine jede seiner Korrekturen bei uns zurückgelassen hat. Im Interesse seiner Schüler ist sein Studienort vom Jahre 1894, dem Beginn seiner Karlsruher Lehrtätigkeit, in *Wörth am Rhein*, jenes kleine, altwasserumspülte Dorf mit den vielen Schnaken, wohin alljährlich zu Beginn des Sommersemesters eine kleine, mutige Schar mit Sack und Pack auswandert, einer anstrengenden und unter Führung des Meisters zielbewußten Arbeit entgegen. Dort ist der *Lehrer* Zügel in seinem ganzen Elemente kennen zu lernen, dort allein kann man erfahren, wie viel seine Schüler seinen aufopfernden Bemühungen verdanken. Nach Beendigung des Semesters zerstreut sich die kleine Kolonie zumeist in alle Winde und wir begegnen Zügel im Herbst der Jahre 1896 bis 1900, Schafe malend, auf der Rauhen Alb. In diesem Jahre beteiligt er sich mit zwei prächtigen Arbeiten an der Weltausstellung in Paris, welche er selbst besucht und wo insbesondere die retro-



HEINRICH ZÜGEL — SCHWEMME IM SCHATTEN



HEINRICH ZÜGEL ZIEGENBÖCKE

spektive Ausstellung mit ihrem fast lückenlosen Gesamtbild des französischen Schaffens sein lebhaftestes Interesse erweckt und ihm mancherlei Anregung bietet. Vom Herbst 1901 an besucht er nach Beendigung seiner Aufgaben als Lehrer regelmäßig die Lüneburger Heide. In dem kleinen Orte Bispingen entstehen die licht- und lufterfüllten Heidschnuckenbilder, welche ihn zu dem unbestrittenen Meister des diffusen Lichtes gemacht haben. Als im vorigen Jahre die Galerie Heinemann in München in so dankenswerter Weise eine Kollektivausstellung von Zügels Werken der breitesten Oeffentlichkeit zugänglich machte, konnte man so richtig beurteilen, welche Fülle von kraftstrotzendem Unternehmungsgeist in diesem Meister steckt. Die in diesem Heft reproduzierten Bilder geben ungefähr einen Begriff von der Vielseitigkeit, mit welcher er an seine Motive herantritt, wenn auch die Farbe, in welcher ein Hauptreiz von Zügels Arbeiten liegt, nicht ihrem vollen Werte nach hat zu Wort kommen können. Leider sind uns mit wenig Ausnahmen frühere Arbeiten nicht zugänglich gewesen, welche den Entwicklungsgang des Künstlers hätten illustrieren können, so daß wir hier nur ein Bild des gegenwärtigen Standes seines Schaffens vor uns haben. Er scheut vor keinem Motiv zurück, mögen die zeichnerischen und malerischen Schwierigkeiten noch so groß sein. Zügel hat sich über den Erzähler liebenswürdiger Episoden aus dem Tierleben und über den Tierporträtmaler erhoben zu einem Schilderer der Tiere als Teile der dumpf in unabänderlichen Gesetzen wirkenden Naturkräfte. Er stellt sie dar als Phänomen, er dringt mit liebevollem Nachspüren ein in die physischen und psychischen Eigentümlichkeiten der Geschöpfe. Er zeigt sie uns mit unnachahmlicher Meisterschaft in all ihren Lebensbedingungen, gleich vollendet in Form und Farbe. Das lebensfreudige Erwachen in hellem Sonnenschein, das Hinbrüten in heißer Mittagsglut, das träge Hinziehen in wolkenverhängter Landschaft werden unter seiner sicheren Hand zu Bildern voll fröhlicher Lust und tiefer Melancholie. Er schafft Werke von monumentaler Kraft und liebenswürdigster Intimität. In schwerer Arbeit zerren seine Rinder gleich gespenstigen Kolossen den Pflug durch das zähe Erdreich, eingehüllt von eisigen Morgennebeln; mit einem Aufschrei jähen Erschreckens flattert

ein Vogel auf und verschwindet in dem wesenlosen Dunstmeer. Er zeigt sie uns träumend in flimmernder Mittagssonne, umflutet von einer Fülle blendenden Lichtes, kein Blättchen rührt sich, und der glühende Brodem entsteigt der nach Wasser lechzenden Erde. Wir sehen sie des Abends langsam und müde ihrem heimatlichen Stalle entgegenziehen, purpurn gefärbt von den letzten Strahlen der untergehenden Sonne. Oder in stumpfer Bläue senkt sich die Nacht über die Landschaft; angsterfüllt von unsichtbaren Gefahren drängen sich seine Heidschnucken zu einem weißen, wesenlosen Klumpen zusammen, der in der Dämmerung nicht mehr einzelne Tiere erkennen läßt, sondern als schemenhafter Fleck das gespenstische Dunkel der schwarzen Wachholderbüsche erhöht. Eine überwältigende Fülle feinst differenzierter Stimmungen entzückt unser Auge, wer kann sie alle aufzählen! Nach unermüdlichem Befragen der Natur sprudelt ein immer lebenskräftiger Quell wahrer, echter, deutscher Kunst aus seinem Innern, ohne Rast und Ruh' eilt er von Tat zu Tat, jung und immer frisch, trotzdem eine mehr als dreißigjährige Tätigkeit oft unter harten Entbehrungen und schweren Sorgen hinter ihm liegt, ein leuchtendes Vorbild für uns Junge. Und so soll denn dem lieben Meister diese bescheidene Abhandlung als Blättchen in seinem Lorbeerkranz eingefügt sein, der seiner Bedeutung als Künstler gerecht zu werden versucht, aber auch als schuldiger Tribut angesehen werden mag für all das Gute, das wir von ihm empfangen haben.

GEDANKEN ZUR KUNST

In einer Zeit, welche dem Verstande, den sogenannten exakten Wissenschaften, dem Rechenexempel, dem Experiment so viel Macht einräumt, ist, wie es scheint, das Begehren unserer Seele, ihre ungestillte Sehnsucht um so größer, sich den Geheimnissen der Kunst hinzugeben.

Ohne Zweifel ist die heutzutage oft so leidenschaftlich sich äußernde Kunstliebe aus solcher Quelle zu erklären. Und wie eigentümlich, — gerade die schweigsame Malerei scheint jetzt in der lärmenden Zeit eine um so größere Anziehungskraft auszuüben.

W. Steinhausen

*

Ein Künstler kann so wenig eine Spezialität haben, wie eine Manier. Ein Streber oder geschickter Handwerker muß sie haben. A. Böcklin

*

Daß die Natur uns antwortet, wenn wir fragen, daß sie ein Echo unserer Sprache wird, das ist eben ein Beweis einerlei Ursprungs, einerlei Schicksals, einerlei Hoffnung. W. Steinhausen



RAST



HEINRICH ZÜGEL
• SCHAFHERDE •

RUDOLF KOLLER

Von Hermann Kesser-Zürich

Als man im Jahre 1905 ein Jahrhundert deutscher Vergangenheit nach Künstlern absuchte, die unter die Maler zu rechnen sind, und bei dieser rückwärtsblickenden Arbeit auch nach der Schweiz kam, da waren einige Werke des Züricher Tiermalers Rudolf Koller, sonnige, warm und breit gemalte Freilichtbilder, das erste, was ich vorschlagsweise auf meine Liste setzen konnte. Bilder, die mit mehr Verständnis für das malerische Leben von Licht und Farbe angelegt waren und von gesünderer malerischer Auffassung zeugten, haben sich im Bereiche der Eidgenossenschaft aus der Zeit, die für die Ausstellung in Berlin in Frage kam, nicht mehr vorgefunden. In Berlin riefen dann Kollers Skizzen die Erinnerung an Courbets kräftige Kunst wach, man freute sich Kollers, des Schweizers, der lange vor der beglaubigten Entdeckung von Licht und Farbe durch die Mode — die Natur in ihren Elementen erfaßt hatte. Eine rechte Wertung konnte aber deshalb nicht aufkommen, weil sich der Betrachtung von Kollers Persönlichkeit Erinnerungen an Schöpfungen des gleichen Malers vorschoben, auf denen man vergeblich nach Einfachheit, nach Farbe und Licht suchen würde. So hat denn Koller durch sein Erscheinen auf der deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin wohl gewonnen, aber in seine Rechte als Maler ist er nicht eingesetzt worden.

Kollers Geschick ist nicht unverschuldet. Was er auf den Skizzen, die er vor der Natur gemalt hatte, fand, schien ihm auf den großen Bildern weiter nicht mehr der Rede wert und selbst seine hochentwickelten Fähigkeiten für die Wiedergabe des Tieres waren ihm wiederum nur ein Mittel zum Zweck, zu dem Bilde, das über die rein malerischen Wirkungen hinausgehen sollte, um der außerästhetischen Unterhaltung und Freude zu dienen. Zuweilen kommt es freilich vor, daß Koller diese Ab-



HEINRICH ZÜGEL — ESEL VON LA PANNE



HEINRICH ZÜGEL
• SCHAFSTUDIE •

sichten erreicht, ohne daß die wertvollen Bestandteile seiner Kunst hinter dem Anekdotenmaler verschwinden. Außerdem gab es in seinem Schaffen eine Zeit, auf der er der Stilverfeinerung und geschmackvollen Intentionen zugewendet scheint. Das war in den sechziger Jahren, als seine Schaffenskraft über der realistischen Aufgabe, die ihn vollständig gefangen nimmt, der störenden Zutaten vergißt. Gottfried Keller konnte ihn damals als Neuerer, als einen kühnen Realisten preisen, der von dem Herkommen und dem Tagesgeschmack nichts wissen will.

Wendet man das Allgemeine der Kellerschen Kritik über das Kollersche Bild „Die pflügenden Ochsen" auf den späteren Koller an, so frägt man sich, ob sich nicht Keller damals in einer gewagten Ironie gefiel... Der gleiche Koller, der im Jahre 1857 das einfache Motiv eines Krautfeldes mit so viel Realität und malerischer Deutlichkeit behandelt, daß man auf die Vermutung kommt, er hänge mit den frühen französischen Impressionisten zusammen und habe sie ganz verstanden, der nämliche Künstler, der seinem Freunde Böcklin die Versicherung gibt, Faune, Nymphen und Kentauren wären „an sich" nicht malerischer als Geißbuben und Kühe, fällt später dem allmächtigen, auf das Genrehafte gerichteten Zeitgeschmack in einer Weise zum Opfer, daß man den Koller der malerischen Arbeit, den Schöpfer der sechziger Jahre kaum mehr erkennt. Zwar gibt es auch aus diesen Tagen Werke, die sich dem Richtungsverwandten, was damals in Deutschland geschaffen wurde, getrost an die Seite stellen dürfen. Ich meine die Bilder, auf denen er das Bukolische unterstreicht und zuweilen in der Erzeugung poetischer Stimmungen nicht unglücklich ist. Aber der starke persönliche Künstler, berufen, in die Reihen der Meister einzutreten, ist aus Koller, dem Jüngeren, später nicht herausentwickelt worden. Ihm selbst war es nicht gegeben, unabhängig von Zeit und Meinung einen eigenen Weg einzuschlagen und um von außen weiterbildende Elemente, richtunggebende Eindrücke zu empfangen, dazu war Koller trotz vieler Reisen zu abgeschlossen, zu schwerfällig, zu sehr Schweizer. Als solcher hatte er demgegenüber, was sich außerhalb seiner Mauern zutrug, eher Abneigung wie Verlangen, eher Mißtrauen wie Zutrauen.

So ist er denn ein einsiedlerisch abgeschlossener Künstler geworden, ein Mann,



HEINRICH ZÜGEL — SCHAFSTUDIE

HEINRICH ZÜGEL WILLKOMMENE GELEGENHEIT

der zeitlebens mit sich eine bezeichnende Schaffensunzufriedenheit herumgetragen hat, sein eigener Akademiker wurde und die großen Taten nicht in Uebereinstimmung mit den natürlichen Anlagen ins Werk setzte.

Das kann freilich nichts daran ändern, daß es Ausschnitte in seinem Lebenswerk gibt, die ihm den Namen eines großen Künstlers geben lassen: seine Entwürfe und Frühwerke, auf denen seine Darstellungskraft ungehemmt durch verbildende Umstände überzeugenden künstlerischen Ausdruck findet. Paart sich auf solchen Bildern der Maler mit dem Tierbeobachter, der in den sichtbaren Organismus des Tieres wie kein anderer eindringt, so hat man Werke vor sich, die alles Schiefe der künstlerisch lauen und faulen Zeit, der er als Nicht-Vollender erlag, vergessen machen.

Als Schöpfer mit solchen Taten darf Koller seinen Anteil an den Erzeugnissen der deutschen Kunst in den sechziger und siebziger Jahren beanspruchen, einer Kunst, die an Malern von seiner Ehrlichkeit noch nicht reich war.

Als Künstler aber, dem aus dieser Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen ist, muß er der Schweiz erscheinen, die ihm die besten aus dem schweizerischen Empfinden herausgewachsenen Schilderungen des Hirten- und Hochalpenlebens dankt, die die ältere Schweizer Kunst aufweisen kann. Weil Koller auch dem kleinen Manne nicht schwer zugänglich ist, so wurde seine Kunst dem Volke geläufig: er ist einer der ersten gewesen, die in einer Zeit, die von Kunst noch nicht viel wußte, in der Schweiz die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Kunst und die Künstler gelenkt hat. Man kann darum von ihm sagen, daß er und sein Werk zu den entwicklungsstärkenden Trieben der neuen schweizerischen, künstlerischen Kultur gehörten.

Das alles sind Verdienste, die es gerecht erscheinen lassen, daß ein berufener Darsteller, der Züricher Dichter und Literaturhistoriker Adolf Frey, den Schweizern durch eine biographische Veröffentlichung im Cottaschen Verlag*) ein Werk schenkte, das eine nach schweizerischem Ermessen gegebene Würdigung Kollers bedeutet, den Deutschen aber, ob sie nun an Koller vorbeigehen wollen oder nicht, breit angelegte, mit persönlicher Farbe gemalte Kapitel aus Kollers Schaffens- und Freundeswelt gibt.

Neben Kollers dokumentarisch getreuem Bilde stehen Böcklin, sein Jugendfreund, Gottfried Keller, der dritte Maler in diesem Bunde, den die Welt als Dichter kennt. Zwischen den heiteren und ernsten Episoden dieses Malerschicksals, das Koller selbst als unvollendet und tragisch empfindet, tauchen Gestalten, wie Jakob Burckhardt, Friedrich Theodor Vischer, der Richard Wagnersche Freundeskreis der Wesendonck und die strengen alten Kunstschaffer der Schweizer Lande auf, die Kollers Lehrer und Zeitgenossen waren. Als treuester der Treuen aus Kollers Kreisen erscheint Arnold Böcklin, der uns öfter wie alle anderen Hand in Hand mit Rudolf Koller entgegentritt. Gemeinsam mit ihm erstanden Koller die ersten Träume und Wünsche, mit Böcklin im Vereine ergibt sich für den jungen Koller der erste schwere Daseinskampf, das erste Kämpfen um den schöpferischen Weg und die Ueberzeugung. Böcklin ist einige Jahre vor Koller dahingegangen, ein Mann am Ende seiner Kräfte. Koller mußte das Martyrium eines jahrelangen Siechtums auf sich nehmen, ehe er, als Künstler früher der Vollkraft beraubt wie Böcklin, von einem enttäuschungsreichen Greisenalter Abschied nahm.

Ich begnüge mich, aus den reichen Mannigfaltigkeiten des Freyschen Buches die Figuren dieses Freundespaares herauszuheben. Was uns Frey mit diesen Teilen seiner Arbeit gegeben hat, wird vermutlich denen, die Koller und seiner heimatlichen Bedeutung ferner stehen, am willkommensten sein. Ergänzt es doch das Bild Arnold Böcklins, von dem jetzt schon so viele ungebetene Schilderungen vorliegen durch die Erzählung eines Freundes, dem man um so mehr glauben darf, als er dem Künstler Böcklin als ein ehrlicher Interpret gegenüberstand.

* * *

.... in Düsseldorf hatten sich die beiden kennen gelernt.

„Ein Basler, Namens Böckli, Landschafter, ist hier angekommen“, meldet Koller nach Hause.

Aber der Landsmannschaft zum Trotz gerieten sie anfänglich kaum in Berührung, da Böcklin bei den Landschaftern unter Schirmer*) saß, wogegen Koller der von dem Maler Sohn geleiteten Figurenklasse angehörte. Zufällig kam dann aber Böcklin Mitte Dezember ins nämliche Haus wie Koller zu wohnen und „hochbegabt, alle beide von strengem Fleiß, bildungsbedürftige Landsleute, verträglich und von bescheidenen Ansprüchen und Mitteln, schlossen er und Böcklin sich aneinander,“

*) Frey, Adolf. Der Tiermaler Rudolf Koller 1828—1895. Mit 13 Heliogravüren und 2 Originalradierungen. Stuttgart, J. G. Cotta. Gebunden M. 8.—.

*) Schirmer, Joh. Wilh. (1802—1863).

„obgleich schon damals — wie Frey erzählt, dem ich bei dieser Schilderung wörtlich folge — ihre Geister verschiedenen Zielen zustrebten."

Abends rückten sie zusammen ans Licht und lasen gemeinsam Dichter und Geschichtliches, oft über Mitternacht hinaus, bis der Schlaf sich gebieterisch meldete.... Dann nahmen sie, ehe sie sich zu Bette legten, noch ein paar Turnübungen mit Gewichtssteinen vor....

Koller freute sich des neuen Freundes. „An meinem Landsmann aus Basel", schreibt er darüber nach Zürich, „habe ich einen sehr guten Freund, von dem ich im Landschaftlichen öfter Nutzen ziehen kann. Er ist sehr haushälterisch und hat viel Talent.... Sein Aeußeres ist sehr anspruchslos, gewinnt aber durch näheren Umgang viel. Kommt er nicht mit mir nach Paris, so wird er euch bei seiner Studienreise in der Schweiz besuchen. Die Arbeit zu Hause an Sonntagen ist das Radieren, in welchem ich von Böcklin Anleitung erhalte." Sie waren so fleißig und sparsam, daß sie sich an keiner einzigen Künstlerfestlichkeit beteiligten. „Treffliche, mit erstaunlichem Fleiß begabte Kerle", das waren die Worte, die Feuerbach für sie fand. Im Frühjahr 1847, am 11. März, ist dann Koller mit Böcklin zusammen von Düsseldorf abgereist.

Nachdem sie zusammen Brüssel und Antwerpen sehen, geht Böcklin nach der Schweiz zurück.

Die Trennung fiel beiden schwer genug, denn zwischen den zwei jungen Leuten scheint sich eine Neigung entwickelt zu haben, die über bloße Kameradschaft weit hinausgeht. Als besten Beweis bringt Frey dafür einen Brief Böcklins an Koller zur Stelle, in dem er dem Studiengenossen rückhaltlos sein junges Herz zeigt. Er schildert ihm die Dramatik der ersten Begegnung mit seiner Auserwählten, mit Luise Schmidt, nach der Rückkehr in die Heimat, erzählt ihm von den Leiden des Wartens, von allen Schmerzen einer zarten und poetischen Jugendliebe.

Man kann Böcklins Brief nicht ohne Rührung lesen. Er gehört zu jenen seiner Aeußerungen, die mehr als viele andere für den Menschen Böcklin sympathisch stimmen und ihn jeder absichtlichen Rauheit entkleidet zeigen. Für Kollers Angelegenheiten offenbarte Böcklin das zarteste Verständnis. Er



HEINRICH ZÜGEL — AUF DER WEIDE

besuchte seine Eltern in Zürich, glättete wohl, was es im Hause der Eltern Kollers zu glätten gab und stellte dem Freunde der leichteren Auskömmlichkeit halber für seinen geplanten Aufenthalt in Paris eine „Oekonomiegemeinschaft" in Aussicht, von der sich beide ein herrliches Leben versprachen.

„In der Frühe des 14. Februar tauchte Böcklin dann unangemeldet in Kollers Dachkammer in der rue de Verneuil auf.

Die Freunde waren kaum etwas über eine Woche beisammen, so überraschte sie eine Begebenheit, die die Welt erschütterte, nämlich die Februarrevolution. Schon den 22. Februar bemerkten sie Reibungen zwischen Bürgern und Truppen, den 23. sahen sie allenthalben Barrikaden bauen, Straßen und Plätze von der Bevölkerung überflutet, Soldaten und Nationalgarden unter Waffen. Nahe bei ihnen fielen Schüsse, so daß sie erschreckt in ein Café flüchteten. Dennoch begaben sie sich abends zum Aktzeichnen. Nach zehn Uhr heimkehrend, fanden sie die Kais von berittenen Munizipalgarden und Dragonern besetzt. Am nächsten Morgen, Donnerstag den 24. Februar, weckte sie der Generalmarsch. Trotzdem suchten sie ihr Atelier in der rue de l'Est auf, um zu arbeiten. Aber der ein Stockwerk unter dem Atelier wohnende Züricher Konrad Werdmüller bewog sie, mitzuziehen und die Begebenheiten anzusehen. Beim Pantheon kamen sie dazu, wie eine Abteilung Infanterie und Kürassiere vom Volke umzingelt und entwaffnet wurde. Sie zogen mit dem Haufen weiter gegen die Seine, die sie in der Nähe der Notre Dame erreichten. Mitgerissen vom Gewühl und wie die übrigen dem Gewehrfeuer zudrängend, gelangten sie zur Pont neuf und damit in die Nähe des erbitterten Kampfes, der eben damit endete, daß die königliche Infanterie von den Bürgern und der Munizipalgarde geschlagen wurde. Eine Sturzwelle aus der brandenden Volkswut spülte die drei Schweizer in die Tuilerien hinein, wo sie in die Küche, in die königlichen Gemächer und in den Thronsaal gelangten, nicht ohne Gefahr, weil immer noch einige vom Karussellplatz herauffeuerten, und oben in die Spiegel und Kronleuchter geschossen wurde. Durch siegestrunkene Scharen von Männern und Weibern, und durch die schrecklichen Spuren des blutigen Ringens hindurch führte sie die Neugierde mit anderen zum Hotel de ville, wo sie schon Mitglieder der provisorischen Regierung reden hörten."

Noch mehrere Monate nach der Februarrevolution blieben die Freunde zusammen. Dann war es Koller, den die Eltern nach Hause riefen. Die Freundschaft mit Böcklin aber dauerte fort. Briefe und Grüße wurden gewechselt und andere Zeichen der gegenseitigen Teilnahme hörten in den nächsten zehn Jahren, die den beiden Künstlern die lebenswerkbestimmende Richtung geben sollten, niemals auf. Adolf Frey beschäftigt sich in diesem Zeitraum eingehend mit Kollers Werdegang und Erfolgen.

Als Persönlichkeit, die in der Freundschaft Kollers und Böcklins eine Rolle spielt, stellt uns Frey die Person des Tiermalers Voltz vor. Friedrich Johann Voltz, der Münchener Tiermaler (geboren zu Nördlingen), ist es, der aus München Koller von einer vorübergehenden, aber gefährlichen Krankheit Böcklins auf dem Laufenden hält und zum Teil auch die Stimmung der Münchener Künstler gegenüber den Böcklinschen Neuwerken erraten läßt. Von dem „Pan im Schilf" schreibt er an Koller, es gefiele ihm außerordentlich, ein solches Schönheitsgefühl sei ihm noch nie vorgekommen. Am meisten sage ihm Böcklins mit Liebe und Hingebung geübtes Streben zu. Am 11. Oktober berichtet er Koller: „Böcklin, der Dich freundlichst grüßen läßt, malt gegenwärtig in Steffans *) Atelier ein neues Bild: Italienische Landschaft: an der See liegt unter Bäumen eine Villa auf felsigem Ufer, im Vordergrunde rauben Mauren die schönen Bewohnerinnen. Es verspricht sehr schön zu werden und ist in den Gegensätzen äußerst glücklich angelegt. Sein letztes Bild, eine Faunfamilie, hat im allgemeinen trotz großer Schönheiten wenig angesprochen. Die Stimmung war nicht so gelungen und ließ einen zum Gegensatz des Motives kalt an. In der Ausführung des Details vortrefflich, sah man doch die Folgen der überstandenen Krankheit, die im neuen Bild ganz unsichtbar sein werden. Er ist jetzt kräftiger als je und blüht ganz neu auf. Seine Nähe ist äußerst wohltätig .... Er ist ein gar liebenswürdiger, biederer Künstler."

In das nächste Jahr, 1860, fallen Böcklins Bemühungen, dem Freunde eine Stellung an der *Weimarer Kunstakademie* zu verschaffen.

Koller wurde jedoch nicht nach Weimar berufen.

Von jetzt ab trennten sich die Geschicke der beiden Schweizer für lange Zeit. Böcklin nahm seinen Weg nach oben, Koller blieb in der Schweiz, immer noch mit der Form ringend, immer unzufrieden und schließlich unglücklich durch ein Augenleiden, das ihn

*) Der bekannte Schweizer Landschaftsmaler, der vorwiegend in München lebte (1815–1905).

HEINRICH ZÜGEL — SCHAFWEIDE

zu Beginn der siebziger Jahre befiel und sein Schaffen empfindlich hemmte. Erst in den achtziger Jahren kamen Böcklin und Koller wieder für längere Zeit zusammen. Es war, als sich Böcklin in der Heimat niederließ, um in Zürich, wo er sich dann an der heutigen Böcklinstraße ein Atelier baute, einer seiner fruchtbarsten Zeiten zu leben. Als Genußfroher und Aufrechter kam Kollers Jugendfreund nach Zürich. Die schwersten Kampfjahre lagen hinter ihm und unter behaglichem Rückschauen auf die dunklen Tage konnte er sich der Gegenwart freuen.

Ohne Nachricht vorauszuschicken, war er Ende Oktober 1884 in der Hornau, in Kollers Wohnhaus am Zürichhorn, erschienen und hatte Koller mit der Erklärung überrascht, er sei gekommen, um sich in Zürich anzusiedeln, um seinen Söhnen die Wohltat der trefflichen Bildungsanstalten zuzuwenden.

Als er dann im Frühling 1885 sich mit der Familie in Zürich eingestellt und die für ihn erbaute Werkstatt bezogen hatte, ging für Koller ein neues Leben an und grünte ihm „eine reiche Saat gehaltvoller Zwiereden und fördernder Anregungen". „Seit drei Jahrzehnten hatte er vom Schicksal den Umgang eines bedeutenden und ganz selbständigen Künstlers erfleht. Er hatte geträumt vom Einklang der Meinungen, vom einträchtigen Zusammenwandern. Jetzt endlich sah er den sehnlichen Wunsch erfüllt, zugleich aber die Erfüllung durch mehr als einen Tropfen Wermut verbittert."

Die beiden Schweizer waren sich einander als Künstler fremd. Böcklin war zum großen Mann geworden. Das stimmte Koller nicht fröhlich und Schatten mußten auf ihr Verhältnis fallen, da Koller der Arbeit des Freundes nicht durchaus zustimmte. So urteilte er Freunden gegenüber:

„In seinem Atelier ist es sehr eigentümlich, interessant und lehrreich. In diesem Jahrhundert hat es keinen originelleren Künstler gegeben. Mit allen seinen Schrullen, Bizarrerien, mit seinen Fehlern in der Zeichnung und mit seinem unwahren Kolorit ist er konsequent, logisch und in seiner Art auch wahr. Ein Schöpfer seiner eigenen Welt. Er hat enorme Erfahrungen in der Technik, wie in der Gestaltung eines Bildwerkes, das Wissen, worauf es ankommt, mächtig in Farbe und Haltung zur vollen Wirkung zu gelangen. Vieles ersah er aus alten Glasgemälden. Das direkte Naturstudium ist ihm kleinlich und unkünstlerisch. Das künstlerische Produzieren sei etwas ganz anderes. Es gibt ihm eine andere Wahrheit als das Studienmalen . . . Was sein Hauptverdienst ausmacht, sind neben seiner unerschöpflichen Phantasie das Wissen, wie Bilder zu arrangieren sind, worauf es ankommt, die Hauptsache zur Geltung zu bringen; das verständige Wissen, welche Farben vor- und welche zurücktreten, wie diese in der Entfernung wirken usw. Im großen Gegensatz zu den Franzosen, die das Alltäglichste, Nichtigste würdig finden, bildlich darzustellen, und als Kunstwerk in die Welt zu bringen, wenn es nur gut gemalt ist, bringt Böcklin nur entweder sehr aufgeregte, ergreifende Motive, sei es im Traurigen zum Weinen Nötigendes, oder zur Lachlust reizend."

Man sieht: Um eine unzweifelhaft klare, aber keineswegs enthusiastische Urteilsformung war Koller nicht verlegen.

Seine Worte gewinnen heute durch die an Böcklin geübte Kritik erhöhte Bedeutung.

So derb der Atelierjargon und so klobig seine Worte klingen, so ungefügig das Für und Wider seiner Ansicht verteilt ist, so richtig hat gerade Böcklins intimer ältester Freund und Berufsgenosse, der seinem Schaffen über fünfzig Jahre lang folgen konnte und den künstlerischen Charakter des Basler Romantikers kannte, die Persönlichkeit Böcklins beurteilt. Neu ist es nicht, was er über den großen Romantiker des neunzehnten Jahrhunderts zu sagen hat. Aber was er redet, wird dadurch bedeutend, daß es in einer Zeit gesprochen wurde, die jetzt zwanzig Jahre zurückliegt, in einer Zeit, die weder in Haß noch Liebe das Richtige traf.

* * *

Solche und ähnliche Betrachtungen ergeben sich aus dem Buche von Adolf Frey zu Dutzenden. Viel kleinbürgerlicher Weltenkram und viele Nebensachen, die den bedeutenden Teilen des Buches, bei denen sich weitere und größere Ausblicke öffnen, der Genauigkeit halber beigegeben sind, machen es zuweilen nicht leicht, die Hauptsachen abzuheben. Aber das Gute ist trotz der Kleinigkeiten, die in den Kapiteln umherliegen, erkennbar und auffindbar. Um zu verstehen, daß es dem Buche an gewissen Lebendigkeitsstücken und an weniger farbigen Teilen nicht fehlen konnte, muß man sich schließlich daran erinnern, daß Koller nicht so wie Böcklin dem Leben als großer Artist gegenüberstand als Bildungsallwissender und als ein Mann, der in Lebensweiten sah. Auch er ist ein Mensch von interessanten Umrissen und Bewegungen. Aber alles bleibt im Rahmen bescheidener Verhältnisse. Freys, seines Biographen, Kunst erweist sich an der Tatsache, daß er an diesem Künstlerschicksal trotzdem so viel originelle Linien zeigen konnte.



HEINRICH ZÜGEL AM BRUNNEN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BREMEN. Mitte Januar wurde in der Kunsthalle die erste Ausstellung der *Vereinigung nordwestdeutscher Künstler* geschlossen, jener neuen Gruppe, die sich auf Grund der Oldenburger Ausstellung des Jahres 1905 zusammengefunden hatte. Der Versuch, heutzutage auf Grund landsmannschaftlicher Beziehungen einen Künstlerverein zu bilden, könnte insofern zu Mißverständnissen Anlaß geben, als er bei den Unbeteiligten die Meinung aufkommen läßt, daß es sich um eine Lokalschule handele, die mit ihrem gleichartigen Charakter die Mitglieder verbindet. Das ist natürlich längst nicht mehr möglich. Die Freizügigkeit unseres modernen Künstlerlebens bringt es mit sich, daß die Stammesgenossen sich bald genug über ganz Deutschland zerstreuen und die verschiedensten Richtungen einschlagen. So würde man sich auch angesichts dieser Ausstellung in einiger Verlegenheit befinden, wenn man bezeichnen sollte, in welcher Art sich ihr nordwestdeutscher Charakter offenbarte. Die verschiedensten Schulen geben den Ausstellungssälen den gewohnten Charakter. Hier Berlin, dort München, da Stuttgart, dann wieder ein wenig Weimar, daß die auch anderswo nicht fehlende Note der Worpsweder und Hamburger hier mehr hervortritt, ist selbstverständlich. Verhältnismäßig am wertvollsten unter den 189 Nummern der Ausstellung scheinen mir die Skulpturen zu sein, nicht zahlreich, aber glücklich ausgewählt. — Von den Münchnern FRITZ BEHN, ULFERT JANSSEN und WILHELM KRIEGER sind ausgezeichnete Büsten in dem strengen, in München entwickelten Stil vorhanden. Von Behn ferner insonderheit die bekannten vorzüglichen Reliefs für das Schiller-Denkmal in Essen, sowie für das Berliner Grabmal eines Brautpaares, zu dem auch das höchst instruktive Modell ausgestellt ist. Eine Kollektion von zwölf Plaketten GEORG ROEMER's gehört zu dem Allerbesten, was auf diesem allzulange vernachlässigten Kunstzweige gegenwärtig hervorgebracht wird. Unter den Gemälden hängt der Eingangstür gegenüber am verdienten Ehrenplatze das vortreffliche Damenbildnis OLDE's (Fräulein von Schorn), das zuerst auf der Weimarer Künstlerbund-Ausstellung erschien. Es fehlt auch sonst nicht an führenden Namen. Von KUEHL sind zwei ausgezeichnete Interieurs da, von DETTMANN drei gute Bilder, unter denen das größte »Unter dem Hollunderbusch« ein Liebespaar in schwüler Sommerabenddämmerung darstellt. KALLMORGEN ist mit einer großen Marine in seiner gewohnten gleichmäßigen Qualität vertreten. Die Hamburger haben die bekannte jüngere Künstlerschar entsendet, die sich im Anschluß an die Bestrebungen der Kunsthalle herangebildet hat. Unter ihnen waren namentlich ILLIES und EITNER mit tüchtigen Bildern hervorzuheben. Zu ihnen gesellt sich als ein jüngstes, bisher noch wenig bekanntes Talent FRITZ AHLERS mit der farbenfrisch gemalten Studie einer im sonnigen Garten mit ihrer Handarbeit sitzenden jungen Dame. Die Worpsweder haben nicht so viel eingeschickt, als man es hätte erwarten dürfen, da sie gleichzeitig durch eine Kollektivausstellung in Berlin in Anspruch genommen waren. Am besten von ihnen schneidet vielleicht MODERSOHN mit dem leuchtend farbigen Gemälde der »Moorhütten« ab. Die größte Beachtung lenkt allerdings HEINRIGH VOGELER auf sich mit dem Bildnis seiner Frau, die in Herrentracht zu Pferde vor seinem Worpsweder Hause hält. Das Gemälde, das von den einen wegen der bekannten liebenswürdigen Eigenschaften seines

Meisters bewundert wird, erscheint den anderen als eine etwas verquälte Leistung. Unter den übrigen Gemälden wären vortreffliche Pastelle von MOHRBUTTER und ein paar helle Interieurs von ERNST OPPLER, eine Varietèszene mit tanzenden Negern von AMANDUS FAURE und ein paar ausgezeichnete Porträtstudien von LINDE-WALTHER hervorzuheben. Der nach Berlin übergesiedelte Lübecker verfügt über eine außerordentliche Kultur des koloristischen Geschmacks. Die Farbenprobleme, die er sich in seinen Bildnissen stellt, sind jedesmal neu und eigenartig. Leider verführt ihn nur dieses stark entwickelte Talent dazu, seine Aufgabe im übrigen ein wenig leicht zu nehmen, so daß er jene »Liebe zum Werke« vermissen läßt, die ein bekannter Berliner Kunstschriftsteller unlängst mit großem Rechte von unseren modernen Künstlern forderte. Wenn wir zum Schluß unter den graphischen Arbeiten den vortrefflichen Buchschmuck von F. W. KLEUKENS und die ausgezeichneten Bildnisholzschnitte von PETER BEHRENS hervorheben, so glauben wir die Hauptpunkte der Ausstellung berührt zu haben. Ihr Niveau ist ein durchaus anerkennenswertes. Wenn die Vereinigung es fernerhin versteht, mit Strenge und Geschmack ihre Ausstellungen zusammenzusetzen und sich dabei der Beteiligung ihrer maßgebenden Mitglieder zu versichern weiß, so glauben wir ihr ein günstiges Prognostikon stellen zu können. Auf alle Fälle wünschen wir lebhaft und aufrichtig, sie vor dem Schicksale so vieler Künstlergruppen bewahrt zu sehen, die in der allzueifrigen Wahrnehmung der rein materiellen Interessen ihrer Mitglieder mit der Zeit verflachen.

BUDAPEST. Das Museum der schönen Künste in Budapest, ein Werk der Architekten Professor Schickedanz und Herzog, ist am Ende der Andrássystraße, gegenüber vom Künstlerhaus, in griechischem Renaissance-Stil errichtet worden. Es besteht aus drei Tempeln, welche mit einem rückwärtigen Bau verbunden sind. Im Parterre soll in Gipsabgüssen die Entwicklung der Skulptur von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts, ferner Originalskulpturen des 19. Jahrhunderts untergebracht werden in vier großen Oberlichthöfen und elf Ober-



RENAISSANCEHALLE IM NEUEN MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE ZU BUDAPEST

und Seitenlichtsälen. Ebenfalls im Parterre befinden sich die ausgedehnten Räumlichkeiten des Kupferstichkabinetts mit einem großen Ausstellungssaal nach Plänen von Wiegand ausgeführt in Mahagoni-Holz, ferner die Bibliothek, Vortragssaal und die Bureauräumlichkeiten. Vom Vestibül aus führen zwei breite Marmortreppen in den ersten Stock hinauf, wo rechts die alte, links die moderne Galerie untergebracht ist. Die alte Gemäldegalerie, welche in wissenschaftlicher Weise vom Direktor Dr. von Térey arrangiert wurde, welcher auch den ausführlichen Katalog in ungarischer und französischer Sprache (eine deutsche Uebersetzung erscheint im Frühjahr), verfaßt hat, enthält 840 Gemälde, darunter etwa 100 Neuanschaffungen des verstorbenen Direktors Dr. Karl v. Pulszky; die Bilder sind in zehn Oberlichtsälen und elf Kabinetten mit Seitenlicht untergebracht. Die moderne Galerie, welche sowohl Werke ungarischer als auch ausländischer Meister enthält, ist vom Maler B. von Karlovszky arrangiert worden; die Bilder (532) verteilen sich auf 13 Oberlichtsäle und auf vier Kabinette mit Seitenlicht. Im zweiten Stock des Museums sollen im Laufe des Winters die aus der Nachlassenschaft stammenden Werke (etwa 1100 Stück) des Direktors der Meisterschule,



DAS NEUE MUSEUM DER SCHÖNEN KÜNSTE ZU BUDAPEST

Nach einer Photographie von Kiszer Nandór, Budapest



DAS NEUE KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU MAGDEBURG

Karl Lotz, untergebracht werden. Die Eröffnung des Museums fand am 1. Dezember in Anwesenheit des Kaisers statt. Das Museum erstreckt sich auf eine bebaute Fläche von 12,000 qm und hat 4 Millionen Kronen gekostet.

MAGDEBURG. Am 16. Dezember wurde das Kaiser Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg feierlich eröffnet. Der von dem Wiener Architekten FR. OHMANN entworfene Bau hat Sammlungen in sich aufgenommen, die in Qualität und Aufmachung so bedeutend sind, daß man unbedingt zugeben muß, daß das neue Museum zur Zeit zweifellos unter den städtischen Kunstinstituten obenan steht. Um eine große, durch zwei Stockwerke hindurchgehende Halle, die dem Andenken an die ruhmvolle Vergangenheit der alten Stadt gewidmet ist, sind die Kunstgewerbesammlungen so gruppiert, daß sie ein ununterbrochenes zeitliches Entwicklungsbild abgeben, angefangen von der Epoche der Gotik bis zur Wohnungskunst eines Albin Müller. Neben dieser Kultur des Hauses ist dann im Erdgeschoß noch die Entwicklung der Plastik in originalgetönten Abgüssen vorgeführt, während das Obergeschoß für Malerei und zeichnende Künste reserviert ist. Ein mit allen museumstechnischen Eroberungen der Neuzeit ausgestatteter Leseraum vervollständigt die mustergültige Anordnung des Ganzen. An Veröffentlichungen hat das neue Museum gleich am Einweihungstage drei bemerkenswerte Schriften geboten, nämlich einmal einen prächtig ausgestatteten Führer durch die Sammlungen, von Direktor Dr. Volbehr bearbeitet, dann eine vom Museumsdezernenten Sombart verfaßte Vorgeschichte des Museums und einen vom Bibliothekar Dr. Hagelstange zusammengestellten Führer durch die Museumsbücherei. Die Stiftungen, die von privater Seite in nachahmungswürdiger Heimatliebe und Kunstbegeisterung für die Sammlungen des schönen Neubaues geleistet worden sind, erreichen die Höhe von 900000 M.



TREPPENAUFGANG IM NEUEN KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU MAGDEBURG

BERLIN. *Keller & Reiner* haben uns eine freudige Ueberraschung bereitet. Man erinnert sich des vielgeschmähten Museumsraumes von VAN DE VELDE und LUDWIG VON HOFMANN auf der vorjährigen Dresdener Ausstellung. Wie man auch über die Architektur denken mochte, jedenfalls war es klar, daß sie mit der Malerei nicht zusammenstimmte, daß ihr grelles Weiß und glänzendes Metall die stillen Poesien Hofmanns nicht hoben, sondern töteten. Ja, man empfand diese Disharmonie so stark, daß man sich kaum die Mühe nahm, sich in die Schöpfungen eines unserer besten Maler zu vertiefen. Keller & Reiner haben die sechs Gemälde nun zwischen ganz schlichte graue Leinwand gespannt, und der Gesamteindruck ist in hohem Maße beglückend. Eine paradiesische Welt tut sich vor uns auf. In hellem Sonnenschein glänzende Bergketten, die die Hintergründe füllen, halten die Bilder zusammen. Vorn wird die Komposition durch fruchtschwere stilisierte Orangenbäume bestimmt, die auf den größeren Bildern die Darstellung umrahmen, auf den kleineren die Mitte einnehmen. Ideale Ge-



PROFESSOR HANS v. PETERSEN
der neue Präsident der Münchener Künstlergenossenschaft

stalten, die keine Erdenschwere kennen, tanzen und spielen zwischen ihnen, pflücken ihre Früchte und winden Blumenkränze. Man fragt nicht warum noch wozu, sondern freut sich lediglich des Spiels der feinen Glieder, der faltigen Gewänder. Die Farben sind im wesentlichen Gelb, Grün und Violett, zu ihnen gesellen sich einige graue, braune, rote und rötliche Töne. Nicht alles auf diesen Bildern ist gleichmäßig geglückt, aber in ihrer Gesamtheit erfüllen sie die Aufgabe, den Raum zu schmücken und den Besucher in eine gehobene Stimmung zu versetzen, im vollsten Maße. Ludwig von Hofmann hat mit ihnen das Versprechen eingelöst, das alle seine kleineren Bilder uns zu geben schienen und an dessen Erfüllung wir schon beinahe verzweifelten. Die sechs Bilder bedeuten einen wichtigen Abschnitt in seinem Schaffen; möge er zu weiteren Gipfeln schreiten. — Eine sehr merkwürdige Ausstellung beschert uns *Cassirer;* vereint sie doch den brutalsten, durchgängerischsten unter den jüngsten Adepten des Künstlerbundes, MAX BECKMANN, und den zartesten, sensibelsten unter den modernen Bildhauern, GEORGES MINNE. Der 22jährige Max Beckmann, der in Weimar mit seinen jetzt wieder ausgestellten »Jungen Männern am Meer« das Stipendium des Künstlerbundes errungen hat, ist unzweifelhaft eine starke Begabung. Er versteht mit straken Pinselstrichen männliche Akte nicht immer akademisch korrekt, aber in ihren Funktionen glaubhaft zu zeichnen und sie im Tone kräftig zusammenzustimmen. Auch seine zum Teil vortrefflich charakterisierten Bildnisse zeigen dieses heute so seltene zeichnerische Talent. Aber sein Schaffen ist noch völlig unausgegoren. Noch glaubt er Wände einrennen und die Nerven der Beschauer mit Peitschenhieben aufrütteln zu müssen, um beachtet zu werden. Seine aus lauter Akten bestehende Kreuzigung, bei der auch die alternde Maria erbarmungslos in trister Nacktheit gegeben ist, gleicht der Bombe eines jungen Anarchisten. Zetergeschrei über seine Ruchlosigkeit (das er vielleicht erwartet), wäre hier ebensowenig am Platze wie zu laute Bewunderung seiner Vorzüge. Zeigt er eisernen Fleiß und straffe Selbstzucht, so werden ihm seine jugendlichen Ausschreitungen gern vergeben werden. Von Minne ist meines Wissens seit der Ausstellung in der Wiener Sezession (1900) keine größere Kollektion in einer deutschen Stadt gezeigt worden. Seine Kunst scheint nicht wesentlich neue Züge angenommen zu haben; am meisten fesseln auch heute noch Figuren wie der knieende Reliquienträger, viel weniger die in der Bewegung nicht überzeugende Auferstehung. Man kann diese zarten stilisierten Formen und die Inbrunst, die aus ihnen spricht, bewundern, eine neue Orientierung unserer Plastik in diesem preziösen, gotisierenden, ja zum Teil über die Gotik nach zurückgehenden Sinne, aber halten wir kaum für möglich und auch nicht für wünschenswert.

WIEN. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens veranstaltet von Anfang März bis Ende Mai ihre 34. Jahresausstellung. Es gelangen wiederum sieben Geldpreise und elf Medaillen zur Verteilung.



BILDHAUER GEHEIMRAT
DR. JOH. SCHILLING

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Dem Direktor der K. Nationalgalerie, Professor DR. HUGO VON TSCHUDI, ist der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen worden.

BRESLAU. Dem Bildhauer TH. VON GOSEN wurde der Professortitel verliehen.

DRESDEN. Der Bildhauer JOHANNES SCHILLING ist am 1. Oktober 1906 von seinen Aemtern als Mitglied des akademischen Rates und Vorstand des einen akademischen Bildhauer-Ateliers zurückgetreten, nachdem er der Akademie 38 Jahre als Lehrer angehört hat. Beim Rücktritt hat ihm der König von Sachsen zu dem Titel Geheimer Rat, den er schon hatte, noch das Prädikat Exzellenz verliehen. An seine Stelle wurde der Münchner Bildhauer GEORG WRBA berufen, der gegenwärtig für das neue Rathaus in Berlin tätig ist. Während Schilling — geboren 1828 — noch die Ueberlieferungen der alten Rauchschen Schule pflegte, wird Wrba eine neue Note in die akademische Kunst Dresdens bringen. Ueber seine Werke — die Brunnen in Kempten, Nördlingen und Aschersleben, die Ornamentik am Leipziger Rathaus und seine Kleinkunstwerke Diana und Aktäon-Leuchter in Silber, Europa auf dem Stier, Adam in Elfenbein, Hermen und Büsten, sowie über seine beiden Reiterbilder in München — ist in diesem Blatte oft berichtet worden. Charakteristisch für Wrba ist die Stilstrenge, der Anschluß an die Architektur, die Betonung des Materials und der Form — auch poetische Auffassung und volkstümliche Anklänge darf man seinen Werken nachrühmen. Wrba wird an den Dresdner Künstlern, die die vorjährige Kunstgewerbe-Ausstellung veranstaltet haben, Kreis, Groß, Lossow, Schumacher, Gußmann, Guhr, Kühne usw., Stützen seiner künstlerischen Auffassung finden.

MÜNCHEN. Den Malern FRITZ ERLER und ANGELO JANK, sowie dem Architekten RICHARD RIEMERSCHMID wurde vom Prinzregenten der Professortitel verliehen.

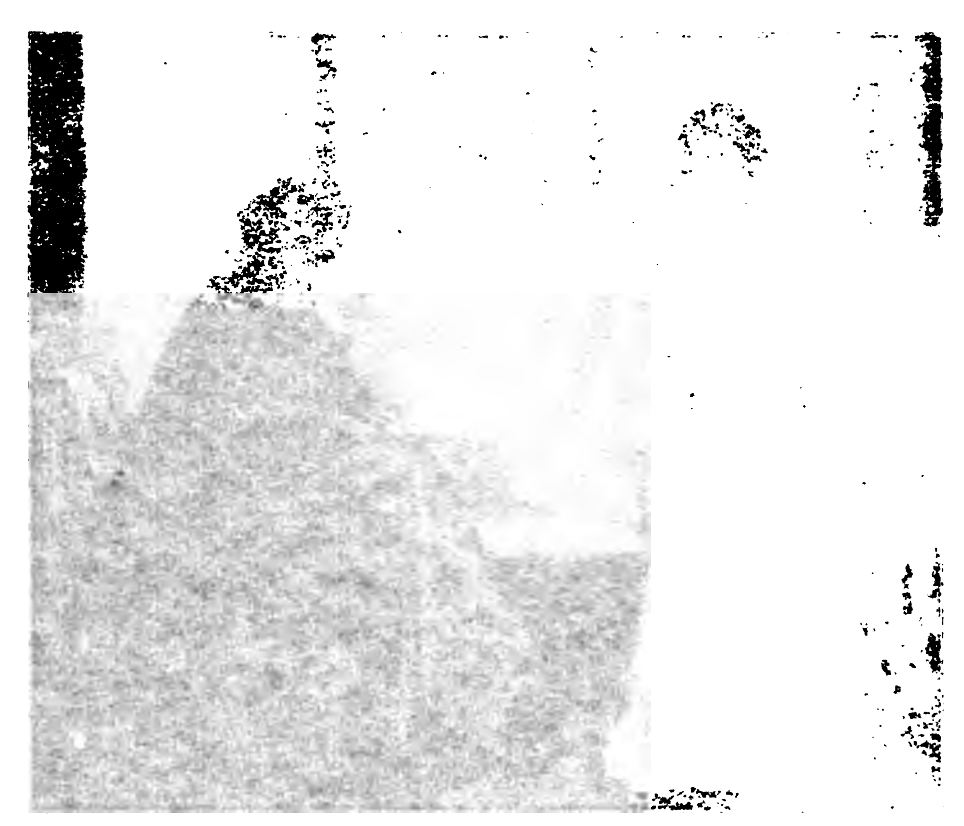
WIEN. Der bekannte Bildhauer FRANZ METZNER erhielt den Professortitel.

GESTORBEN: In Krakau am 6. Januar der Maler Professor JAN STANISLAWSKI; in Hamburg der Tiermaler MORITZ DELFS; in Düsseldorf im 84. Lebensjahr der Medailleur CARL HUPP; in Antwerpen am 8. Januar, 56 Jahre alt, der bekannte Landschaftsmaler THEODOR VERSTRAETE.

Redaktionsschluß: 15. Januar 1907 — Ausgabe: 31. Januar 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



• GEORGE SAUTER •
FRÜHLINGSKLÄNGE



[illegible] FRAGE UND ZÖGERN

GE[illegible] SAUTER

Von Dr. Gabriel von Térey

I[illegible] hang[illegible] Bild [illegible] Mädchen, das uns [illegible] Gegen[illegible] S. 2[illegible]. Sie [illegible] Welt [illegible] Gestalt, [illegible] mit [illegible] Was [illegible] Kopf- [illegible]

den Hand [illegible] ist Seele, dieselbe Se[illegible], die sich während des [illegible] auflöst. Hier können w[illegible] das [illegible] Sauterschen Kunst [illegible] [illegible]menten fassen. [illegible] vom alltäglichen Leben [illegible] doch Leben. Denn, seit er [illegible] München verlassen und [illegible]reich, Holland und Italien [illegible] sich wirken lassen, ist se[illegible] gewesen, der Natur nahe [illegible] eigenen Worten „bietet [illegible] Neues, sie lehrt [illegible] beginnt auf uns zu w[illegible] bli[c]k unseres Daseins [illegible] Freund und Lehrm[illegible] geben, wenn wir [illegible] anvertrauen [illegible] merkwürdigerw[eise] [illegible] die [illegible] von jeher am m[illegible] und so ist [illegible] und Genre[illegible] dem wahre[illegible]

• GEORGE SAUTER •
[illegible]



GEORGE SAUTER — FRAGE UND ZÖGERN

GEORGE SAUTER

Von Dr. Gabriel von Térey

Im Brüsseler Museum hängt ein Bild, genannt Musik. Ein junges Mädchen, das uns den Rücken zudreht, spielt Geige (s. Abb. S. 258). Sie ist in duftiges Weiß gehüllt und über ihre zarte Gestalt, ihrem jungen Nacken mit dem dunklen Haarknoten darüber, liegt wieder ein weißlicher Duft wie Mull, der das Ganze durch einen Schleier hindurch sehen läßt. Was in der feinen Rückenlinie, in der Kopfhaltung, in der Bewegung der bogenführenden Hand vibriert, ist Seele, dieselbe Seele, die sich während des Spiels in sanfte Klänge auflöst. Hier können wir das Wesen der Sauterschen Kunst gleich in ihren Grundelementen fassen. Er rückt den Beschauer vom alltäglichen Leben weit weg, und gibt doch Leben. Denn, seit er als junger Künstler München verlassen und in England, Frankreich, Holland und Italien das Beste hat auf sich wirken lassen, ist sein einziges Bestreben gewesen, der Natur nahezukommen. Nach seinen eigenen Worten „bietet die Natur jeden Tag Neues, sie lehrt immer, sie leitet stets, sie beginnt auf uns zu wirken vom ersten Augenblick unseres Daseins und ist unser wahrer Freund nnd Lehrmeister, bereit, uns alles zu geben, wenn wir uns ihr mit ganzer Seele anvertrauen und hingeben". Aber es war merkwürdigerweise selten die freie Natur draußen, die den Künstler anzog. Was ihn von jeher am meisten fesselte, war der Mensch, und so ist denn Sauter vor allem Porträtist und Genremaler geworden. Jedenfalls ist er dem wahren Wesen des Porträts näher ge-



GEORGE SAUTER
Nach einer Zeichnung von William Strang

kommen als die meisten unserer Modernen durch die Erkenntnis, daß Farbe ebenso mitbestimmend ist wie Linie und Form, daß das Milieu, in dem der Dargestellte sich bewegt, in dem er lebt, auf dem Bilde irgendwie zum Ausdruck kommen muß, daß dann diese Vereinigung von Modell und Raum etwas durchaus Bildnismäßiges, in sich Abgeschlossenes haben muß, so daß wir ein Stück Leben vor uns sehen. Sauter ist deshalb auch jeder äußeren Prachtentfaltung, falls sie mit dem Wesen des Dargestellten nicht im notwendigen Zusammenhang steht, abhold. Wohl liebt er kostbare Stoffe, Brokate in goldenen gebrochenen Tönen, weich fließende Gewänder, in denen es da und dort wie Metallglanz aufblitzt — — aber nie dienen diese trefflichen Dinge äußerlich konventionellen Zwecken. Sie umschmiegen seine hohen Frauengestalten und erhöhen ihre müde Grazie, sie sind oft nur dazu da, damit die Sonne auf sie scheint und ihre ungeahnten Wirkungsmöglichkeiten entschleiert. Doch kann der Künstler diese Dinge auch ebenso gut entbehren, wenn er allein das Wesen sprechen lassen will. Nehmen wir z. B. das Bild der Geschwister Cornelius. Wie er bei Fräulein Cornelius alles in die Augen legt, in diese tapferen, hellen, aufrichtigen Augen. Man vergißt alles andere darüber. Der Bruder im Hintergrund ist nur undeutlich erkenntlich, aber mehr bildmäßig als porträtmäßig behandelt. Und doch ist er es, denn das Charakteristische an ihm, die hohe breite Stirn mit der hereinfallenden Haarsträhne leuchtet aus dem unbestimmten Dämmer und suggeriert uns mehr vom Wesen des Dargestellten, als es ein mit allen Schikanen und Einzelheiten ausgestaltetes Porträt tun könnte. Freilich, wie wenige verstehen so etwas, wie wenige Auftraggeber z. B. würden sich damit zufrieden geben, wenn bei einem Gruppenbild eine Gestalt nicht so genau ausgeführt ist wie die andere. SARGENT ist in dieser Hinsicht auch groß und mutig. Oder nehmen wir eines der bedeutendsten Bilder Sauters „Die Freunde“ (Venedig, Moderne Galerie, s. Abb. nebenan). Er schuf dieses Werk in den neunziger Jahren, wohl etwas unter dem Einflusse CARRIÈRE's. Bei Carrière ist die Gewohnheit, „alle Stoffe in einen schwarz-grauen Dunst von Dämmerung zu hüllen, bis zur Leidenschaft ausgebildet gewesen“. Auch Sauter hat diese Neigung, doch ist sie bei ihm nie zur Manier geworden, und der Ton seiner Schleier ist nie wie z. B. bei manchen der jungen schottischen Garde zu einer fertigen Farbenmischung geworden, die nach einem gut ausprobierten Rezept schmeckt. Sauter hat eben sehr richtig erkannt, daß der Gegenstand, von dem wir uns entfernen, seine bestimmten Umrisse verliert, daß sich je nach Raum und Beleuchtung eine Art Nebel zwischen Beschauer und Geschautes legt und daß die Modellierung der Gestalten in großem Masse von der jeweiligen Dichtigkeit und Tonqualität dieses Nebels abhängt. So sind auch „Die Freunde“ zu verstehen. Sie sitzen in einem dämmerigen Raum, der, obgleich nur ein dunkler Hintergrund und ein Stück Sofa sichtbar ist, uns



GEORGE SAUTER DIE FREUNDE



GEORGE SAUTER
SONNENSCHEIN



GEORGE SAUTER — DER HOHE MORGEN

eine ganz eigene Intimität und Abgeschlossenheit suggeriert. Mit einfachen Mitteln, einer fast unmerklichen Nuance in der Verschiedenheit der Kleidung der beiden Männer zeigt uns der Künstler, wer der Hausherr und wer der Gast ist. Aus dem Anblick des einen leuchtet lebendige sieghafte Intelligenz, gespannt folgt er den Ausführungen des Freundes. Das Kind dabei in seinem langen Hemdchen erhöht den Eindruck der Intimität.

Ob uns nun Sauter das Porträt eines Gelehrten gibt, eines Geistlichen oder eines Künstlers, überall hat man die Empfindung: hier ist der Künstler wieder einmal tief in ein Menschenleben hineingedrungen. Fraglos bringt er den bedeutenden Modellen mehr Interesse entgegen als den alltäglichen. Er äußert sich selbst einmal darüber: „Was mich als Porträtmaler anregt, eine Persönlichkeit zu porträtieren? Bei Männern ist es meist ihre geistige Bedeutung, ihr Wille, ihre Energie, ihre Taten und ihre Kämpfe; bei den Frauen die Grazie, ihre Bewegung, ihr Gesicht und ihr Ausdruck. Männer porträtiere ich um so lieber, je bedeutender und interessanter dieselben sind.“ Der Künstler hat schon manches Porträt bedeutender Menschen aus reinem künstlerischen Interesse gemalt, er ist nicht der Mann, der nur Aufträge kennt. Das ist eine große Garantie für die Frische und die Dauer der Fähigkeiten eines Meisters. Er entgeht dadurch dem Fabrikmäßigen, und

wird, weil ihn eben bei seinen Arbeiten der reine Enthusiasmus leitet, der Schablone fern bleiben. In der Art der Farbengebung, der Untermalung, der Tonabstufungen hat Sauter nie ein fertiges Schema gekannt. Sehr richtig sagt er selbst einmal, daß der Gegenstand die Technik, die Beleuchtung, die Stimmung bestimmt. Das ist ein großes Wort von tiefgehender Bedeutung und eröffnet eine weitgehende Perspektive für die Mannigfaltigkeit der Sauterschen Werke. Daß sie trotzdem alle einheitlich sind und gleich als Werke seiner Hand zu erkennen, das hat wieder seinen eigenen Grund. Schließlich bewegt sich das vielgestaltigste Talent in einem bestimmten Kreis, die einzelnen Abweichungen sind nur Etappen, die verschiedenen Farbengebungen haben doch unter sich etwas Verwandtes, weil sie vom Schönheitsideal des Künstlers, das doch im Grunde ein einheitliches ist, bestimmt werden. Sauter hat ein empfindsames und empfängliches Auge für die feinsten Kontraste zwischen Licht und Dunkel für die Beziehungen der warmen und kalten Töne untereinander. Oft scheint es, besonders bei männlichen Porträts, als sei die Leinwand mit kalten Tönen untermalt, über die sich dann warme, satte Töne legen, oft bläulich, oft goldgelb, aber immer ge-



GEORGE SAUTER GUTE KAMERADEN



GEORGE SAUTER SONATA

dämpft, leise dem Gesamtton des Bildes untergeordnet. Wie die Farbengebung bei Sauter durch den Gegenstand bestimmt wird, so auch die Pinselführung. Bei männlichen Porträts ist er immer ruhig und breit, das Stoffliche tritt in den Hintergrund; wo es an die Behandlung der Gesichtszüge geht, wird die Pinselführung feiner, nervöser, man sehe z. B. das Porträt des Professors MAX MÜLLER in Oxford. Einen Kopf mit ruhigem gelassenen Gesichtsausdruck faßt er breit und monumental auf; die Augen läßt er mit unglaublich lebendiger Kraft auf den Beschauer blicken. Die Geste ist immer dem Wesen angepaßt, oder vielmehr ist sein Ergebnis, niemals als eine fremde Pose. Ein Meisterstück von velazquezartiger Wirkung ist das Porträt des verstorbenen Erzherzogs Joseph von Oesterreich. Wer von unseren heutigen Künstlern hätte den Mut, einen Menschen, so jeder Aeußerlichkeit bar, so ohne alle Absicht des Verschönerns darzustellen? In dieser Einfachheit ist Größe. Mag auch die umgehängte Joppe, die so kerzengerade herunterfällt, oder die eigentümliche Haltung der rechten Hand mit der Tabakspfeife etwas gewollt erscheinen — es ist Größe und Stil in dieser Auffassung, das Bild ist einer höheren Gesetzmäßigkeit unterworfen und hat mit dem Geschmack der Menge und ihren Anforderungen herzlich wenig zu tun. Ebenso das Bildnis des Prinzen TROUBETZKOY (s. Abb. Jahrg. XIII S. 45). Kühn und sicher hat der Künstler da sein Modell hingestellt. Der Ton des Gesichts wird durch das weiße Turnerhemd gehoben, das durch den zurückgeschobenen dunklen Rock in einer Kurve abgeschlossen wird — ein feiner Kontrast zu der strengen Profilrichtung des Kopfes. Ist Sauter, wo er Männer malt, einfach, zurückhaltend in der Behandlung des Stofflichen, so wird er ein anderer, sobald er in die Sphäre weiblicher Schönheit und Grazie tritt. Was ihn von der Frau vor allem anzieht, ist das ästhetische ihrer Erscheinung. Als die Trägerinnen edler, weicher Stoffe, als Hüterinnen vornehmen, stillen Wesens, als Geschöpfe einer Welt, in die der Tageslärm nicht dringt, sieht er sie. Er stellt sie dar in den Räumen, in denen sie leben, die sie nach ihrem Bedürfnis und ihrem Wesen ausgestattet haben. Diese Räume gehören zu ihnen und sind ihr bester Hintergrund. Wenn Sauter in diese Welt eintritt, feiert er wohl die erhabensten und feinsten Feste der Seele. Die „Frühlingsklänge“ (München, Neue Pinakothek), siehe unser Titelbild, sind ein solches Fest. Zwei Frauengestalten beim Klavier. Die eine im lichten Gewande, das schwermütige Haupt vorgeneigt, spielt. Die andere steht, den Rücken dem Beschauer zugewendet, im Vordergrund. Sie ist dunkel und groß und ihr Gewand fließt in großzügigen Linien an ihr herunter. Die breiten Fenster des Gemachs blicken auf eine Vorfrühlingslandschaft, die in ihrem Gemisch von toten und zum Leben erwachenden Tönen etwas Sehnsüchtig-Schwermütiges an sich hat. Man hat ein Gefühl, als hörte man Schubert: „Nun muß sich alles, alles wenden.“ Was bei diesem Bilde dem Künstler so vollkommen gelungen ist, das ist die Verschmelzung des äußerlich ästhetisch Schönen und des seelischen Inhalts. Oft überwiegt bei Sauter das Wohlgefallen am Schönen, an Farbenreiz und



GEORGE SAUTER INSPIRATION



GEORGE SAUTER — ERFAHRUNG UND ERWARTUNG

man hat bei manchen seiner Genrebilder, die allein diesem Kultus huldigen und ihrer Benennung nach uns doch etwas Bestimmtes sagen sollten, das Gefühl, als wären sie besser unbenannt geblieben, damit wir unbeirrt in ihnen das finden können, was sie sind. Sie sind vor allem Farbenfeste. Die Pinselführung des Meisters wird hier eine andere, locker und flockig, manchmal auch pastos; er setzt Farbenflecke nebeneinander und trägt stärker auf; er wird flirrend vibrierend, nervös. Der „Sonnenschein" (München, Sezessionsausstellung 1906, s. Abb. S. 251) ist ein charakteristisches Werk dieser Epoche des Meisters, in die er hauptsächlich in den letzten Jahren eingetreten ist. In warmgoldigen Sonnenschein ist die hohe Frauengestalt getaucht, deren Züge uns kalt lassen können. Er will ja auch nicht sie geben, sondern den Effekt der Sonne auf dem reichen Gewand, das sie trägt. Das ist dem Künstler auch

vollkommen gelungen. Er hat durch Nebeneinandersetzen von Farbenflecken, durch ein eigentümlich körniges Auftragen der Farbe wahres, wirkliches Licht herausgebracht, eine Leuchtkraft, wie man sie intensiver kaum erreichen kann. Auch in „Frage und Zögern“, Budapest, Museum der schönen Künste (s. Abb. S. 249), legt der Künstler weniger Gewicht auf den Gesichtsausdruck der Dargestellten als auf den stofflichen Reiz. Auf dem Gesicht, der auf der Bank sitzenden Frauengestalt zeigt sich keinerlei seelische Regung — es ist stumpf. Eher könnte die Kopfhaltung der vom Beschauer sich abwendenden Frau irgend ein Gefühl ausdrücken. Was den Künstler hier reizte, war vor allem das Farbenproblem. Vorn die dunkle Gestalt mit dem düstern Mantel, im Hintergrund auf der hellen Bank die lichtgekleidete Frauengestalt. Weißgelblicher Atlas umhüllt sie und fließt von ihr herab, manchmal etwas ins Mattgoldene hinüberleuchtend. Auch hier ist Sauters Malweise flockig und breit, denn anders könnte sie das nicht zum Ausdruck bringen, was der Künstler sagen wollte.

George Sauter steht in einem schönen harmonischen Verhältnis zu seiner Kunst, so wie er es auch versteht, sein Leben nach seinen Bedürfnissen zu gestalten. Ihm tut es gut, daß die Not und die Kleinlichkeit des Alltags seinem Heime fern bleibt. Und um so wohltuender muß ihn die Ruhe seines Asyls berühren, als er sie sich errungen hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß er, der von bayerischer Abkunft ist, seine Heimstätte in England gefunden hat. Die Atmosphäre des Insellandes in Kunst und Leben ist der Seele Sauters durch irgend ein unbegreifliches Wunder verwandt. Dort, wo die Fähigkeit „zum Leben in Schönheit“ Allgemeingut geworden ist, man möchte beinahe sagen zum Hauptmoment der Kultur, dort findet Sauter das, was er mit seiner verfeinerten Kunst sagen möchte, die Verschmelzung von Leben und Kunst.

VOM DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDE

Die Geschichte der politischen, konfessionellen und kolonialen Nöte des deutschen Notstaates scheint um ein neues Kapitel vermehrt zu werden, welches symptomatisch für die beständige Unbeständigkeit ist, in der alle aufstrebenden Kulturbewegungen bei uns schweben: Die *Not des Künstlerbundes*. Widerstreitende Gerüchte aus Weimar, allerhand menschlich Allzumenschliches über persönliche Gegensätze sind an die Oeffentlichkeit gedrungen. Es ist hier nicht der Ort, um des längeren auf das zurückzukommen, was hinter und vor den Kulissen in Ilmathen oder Berlin-Potsdam sich abspielte. Herr Harden hat das alles in seiner „Zukunft“ ausführlich nacherzählt. Ein Oberhofmarschall, der in Abwesenheit seines Herrn eine verborgene Kontramine legt gegen einen Grafen, der seinen



GEORGE SAUTER MORGENUNTERHALTUNG

Reichtum in den Dienst einer großen Bewegung gestellt hatte; Zwischenträger, Leisetreter und der ganze Wust und Kehricht, der sich vor Fürstenhöfen anzuhäufen pflegt: das sind Dinge, die keine erquickende Erörterung zulassen. Das Resultat, daß einstweilen der Künstlerbund als solcher nicht in Weimar ausstellen kann, weil ihm kein Lokal mehr zur Verfügung steht, ist bedauerlich.

Fassen wir die Frage etwas breiter und klarer ins Auge. Es handelt sich schließlich nicht darum, wer zuletzt lacht und die Oberhand behält bei einer eingefädelten Intrige. Es handelt sich nicht um Personen, sondern um die Sache als solche und ihre Zukunft. Da mag wohl manchen besorgten Gemütern Anlaß zur Beklemmung kommen in der bangen Frage: Was nun? Was bedeutet die Benachteiligung dieser Künstler-Organisation? Einer Vereinigung, welcher eine geschlossene Verteidigungsstellung von vornherein *aufgezwungen wurde.* Der Bund wurde bekanntlich anläßlich der Vertretung deutscher Kunst auf der Weltausstellung in St. Louis durch einen Druck von oben, von Berlin her ins Leben gerufen. Jeder Druck erzeugt Gegendruck. Die gewaltsam niedergehaltene Bewegung erzeugte unter dem Hochdruck eine Spannung, die sich Luft machen mußte. So wurde die Ungerechtigkeit zur Geburtshelferin für den strafferen Zusammenschluß einer Interessengemeinschaft, nicht etwa nur der jüngeren Talente, sondern der Mehrheit derer, die sich das Recht auf selbstständige Ausdrucksformen wahren wollen und an eine zeitgemäße Fortentwicklung deutscher Kunst und Kultur glauben.



GEORGE SAUTER MRS. NICO JUNGMANN

Seit diese Gemeinschaft besteht, hat sie allerlei Anfechtung und Anfeindung erfahren. Das war natürlich und gut. Die Kunst braucht Gegnerschaft und bei etwas steifem Gegenwind segelt sich's besser und schneller als bei Windstille. Die Kunst bedarf aber vor allem Bewegungsfreiheit und ungebeugte Rücken, wenn sie gedeihlich wachsen und *werden soll* — denn aufs Entstehende, nicht aufs Entstandene kommt es hier an. Jene kostbare innere Freiheit braucht sie, welche sowohl den veralteten, überlebten Traditionen, wie den oberflächlichen Vorurteilen der Zeit eine voraussetzungslose Unbekümmertheit in der Wahl des Stoffes und der Mittel entgegensetzt. Eine Selbständigkeit, die, indem sie das Recht des andern achtet, auf die Achtung ihres eigenen Rechtes, vor allem des Rechtes unbedingter Treue gegen sich selbst, besteht.

Treue gegen sich selbst — hat man bisher durchgängig und überall im ursprünglichen Sinne des Gedankens der Gründung des Deutschen Künstlerbundes daran festgehalten? Einem Mitringenden und Mitleidenden wird es schwer, doppelt schwer, die Antwort zu geben. Immerhin mag ein offenes Wort an einer Stelle, wo es nicht mißdeutet werden kann, ein Mahnwort zur gegenwärtigen Lage

des Bundes, dem ursprünglichen Leitgedanken nützen.

Der Künstlerbund bedeutet die Vereinigung der verschiedenen Sezessionen, mit Hinzuziehung von Outsiders, von unabhängigen Einzelnen. Infolgedessen waren seine bisherigen Ausstellungen praktisch und faktisch Sammelstellen für das meiste an malerischen und bildnerischen Werken, welche an anderen Orten und Werkstätten zum größeren Teil schon geschaffen und gezeigt wurden. Eine Review of Reviews, ein Resümee des jüngst Geschaffenen, nebst der Nachmahd aus der Ernte des verflossenen Jahres, bringt er zur Anschauung. Liegt es da nicht nahe, bei solcher Ueberschau nur das Beste vom Besten zu bringen, nur das Reinste und Reifste? Alles Unklare und Unausgeglichene im vorhinein auszuschalten? Bei unserer ohnedies erschreckenden Ausstellungs-Manie erscheint es geradezu als ein ausgezeichnetes Vorrecht des Künstlerbundes, der einen Namen trägt, dessen Adel verpflichtet, uns nur Schaustellungen zu schenken, die sonst nirgendwo möglich sind. Eliteausstellungen, ausgesucht aus dem Hervorragendsten auf allen Gebieten, aber wenig zur Zeit, denn eine Kunstausstellung *kann gar nicht klein genug sein.* Als eine hohe Gabe müßte jedesmal solche Auswahl von den Berufenen für die Genießenden dargebracht werden. Ein Weihegeschenk zur stillen Andacht im Schönen. Ein Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht. Jede Darbringung im Tempel der Kunst müßte eine Etappe sein auf dem beschwerdereichen Frontmarsch über das ungünstige Terrain, ein Generalstabsbericht. Doch müßten darin denen, die das Ergebnis sehen wollten, nicht die abgeschlagenen Attacken vorgeführt werden, nur die glänzenden Angriffe und glücklichen Sturmläufe. Jedesmal nur den Einmarsch in eroberte künstlerische Stellungen. Was hier geboten würde, müßte nur sicher und sieghaft schön sein. Die Veranstalter der drei bisherigen Ausstellungen des Bundes waren bemüht, ehrlich bemüht, jedes Wollen, jedes Eigenpersönliche zu Worte kommen zu lassen. Das war auch im Geiste des von Graf Keßler in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ aufgestellten Programms. Aber genügt auf die Dauer dieses Prinzip, jeden zu Worte kommen zu lassen, für die Ziele des höheren, des höchsten Wollens? Ich glaube nicht. Es ist nachgerade zur Forderung geworden aller Klarsichtigen, daß Kunst uns dargeboten werden sollte als eine Auswahl von Ausgewählten. Rangordnung muß sein, und die hohe Kunst wird immer ein Sichten und Sondern bedingen, sie wird aristokratisch sein, unter Ausschluß des nicht Vollbürtigen, nicht Standesgemäßen. Jeder Mittelstand ist in der Kunst von Uebel. Waren die Darbietungen des Bundes wirklich streng in dieser Beziehung, in Berlin, in Weimar? Ich finde, es war nicht genug Sichtung und Auslese darin. Wir brauchen einen gewiß nicht engherzigen, aber doch begrenzten klaren Rahmen mit einem festen Maßstab, mit einer strengen Kritik. Meines Erachtens besteht die Aufgabe einer solchen Organisation *nicht darin, möglichst viele*, sondern vor allem die tiefen, klaren, reifen Töne in dem vielstimmigen Gewirre



GEORGE SAUTER MUSICA



●●●● GEORGE SAUTER ●●●●
DIE FAMILIE GEORGE BUYSSE



JOSEPH HUBER KÄMPFENDER ENGEL

zur Geltung und in Harmonie zueinander zu bringen durch *Sichtung* und *Geschmack*.

Was die einzelnen Sezessionen in München oder Berlin allein vorführen können, braucht der Künstlerbund nicht zu wiederholen. Wir möchten etwas haben, was darüber hinausragt, eine dreimal durchsiebte Auslese. In solcher Selbstbeschränkung liegt Selbstzucht, Stärke nach außen, gegen berechtigte Angriffe, und nach innen, als Erziehungsmittel; im Gegensatz zu kunsthistorischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten, wo Originelles und Konventionelles mit gleichem Interesse notiert wird, sollte hier nur der Maßstab der „Tugend" gelten, das Wort, das im Altdeutschen von Tauglichkeit abgeleitet wird. Wie schwer es ist, viele heterogene oder wenigstens doch heteromorphe Elemente, noch dazu künstlerische unter einen Maßstab zu richtiger Würdigung zu bringen, kenne ich aus der Praxis und möchte nichts fordern, was unausführbar wäre. Aber soviel scheint doch angemessen, festzustellen, daß wir uns nach mehr sehnen, als uns bisher geboten wurde, daß wir den großen Zug noch entbehren in den Ausstellungen, den *strengen* Zug. Heute, wo alles schwankt und alles möglich ist, wo alles, was Werte schaffend und vorbildlich genannt werden könnte, auf einem Meer des Mittelmaßes schaukelt, wo für jeden Unvorbereiteten die freie Landstraße der Kunst einem holperigen Knüppeldamm gleicht, auf dem alles durcheinander gerüttelt und geschüttelt wird: heute sollte der Bund der Wegweiser sein, der die Richtung gibt. Denn für den Weitsichtigen beginnen doch trotz aller Unrast und Unklarheit aus dem Nebel des Allzuvielen auf einmal jetzt die Leitlinien deutlicher herauszutreten.

Ob dabei die einzelnen leiden müssen, darauf kommt es nicht an. Auch nicht, ob Kalckreuth, Keßler oder Klinger das Präsidium des Bundes ergreifen soll. Der Fahnenträger allein tut es nicht. Die ganze Truppe muß mehr als bisher Selbstverleugnung, mehr Manneszucht üben. Dann erst kann ihre Fahne der künstlerisch-kulturelle Sammelpunkt werden: ein Turm von Erz, ein ruhender Pol in der Erscheinungen Flucht. Hohes kann nicht ohne Beimischung von Härte errungen werden. Deutscher Künstlerbund, werde hart!

WILHELM SCHÖLERMANN-WEIMAR

JOSEPH HUBER-FELDKIRCH

Von Fritz von Ostini

VOTIVKAPELLE DER GRAFEN OTTING AUF WISENTFELDEN

Die Stillen sind so oft die Starken in der Kunst, die Ernsten die wahrhaft Frohen und jene, die sich weise bescheiden, die wahrhaft Freien. Und das Künstlerische trägt so oft äußerlich ein ganz anspruchsloses Gewand! Und recht schöne, echte Mannhaftigkeit entspringt nicht minder oft einem kindlich gütigen Wesen, kann weltfremd, oder gar weltscheu sein und ist doch selbstsicher und stolzer in ihrer Art, als alles das, was auftrumpft und von sich reden zu machen weiß! Wer die Kunst nur in den Ausstellungen kennen lernt und aus den Büchern und Aufsätzen derer, die immer die „letzte Neuheit“ kundtun, lernt darum so manches Mal die Besten nicht kennen. So hat ein Hans Thoma fünfzig Jahre alt werden können, ohne daß der deutsche Michel von ihm wußte, und so konnte es kommen, daß der schlichte Name, der über dieser kurzen Betrachtung steht, selbigem Michel auch noch nicht allzuvertraut ist, obgleich sein Träger dem Fünfziger sich nähert. In etlichen Kunstwörterbüchern, die mir zur Hand liegen, steht er auch nicht. Wenn aber einer, der's wissen kann, die sechs ersten Namen von deutschen Monumentalmalern großer Art der Begabung, die wir heute haben, aufrufen würde, dann würde Joseph Huber vermutlich mit dabei sein. Daß er aus dem Vorarlberger Jesuiterstädtlein Feldkirch stammt, soll uns nicht hindern, uns seiner als eines Landsmannes zu freuen. Denn, wenn es deutsches Wesen in der Kunst überhaupt gibt, dann hat er es zu eigen, der kernig und treu, tapfer und wahrhaftig ist, wie wir den schon zweimal erwähnten deutschen Michel im allgemeinen — auch so gerne wissen möchten!

Aber sehr bekannt ist er nicht. Er hat weder eine „Ausruhende Bacchantin“, oder ein „Süßes Geheimnis“ auf dem Gewissen, oder sonst etwas, was in hunderttausendfacher Vervielfältigung durch Lichtbilder oder Farbendrucke an den Straßenecken von ihm erzählte. Viele von seinen besten und ureigensten Schöpfungen sind für die Einsamkeit entstanden; oder sie schmücken Bauten, an denen der Strom des Tages vorbeihastet, ohne daß einer nach dem Meister des Bildes da droben frägt; oder sie führen, nachdem der Künstler an ihnen seinem Schöpferdrang genug getan, an die Wand seiner Werkstatt gelehnt, ein ruhevolles Dasein. Entwürfe zu Wettbewerben zierkünstlerischer Art, um die es jammerschade ist, zählen zu letzterer Gattung. Es waltet ja immer der gleiche Fluch! Die lächerlich seltenen Aufgaben, die unseren Künstlern auf dem Gebiete des Wandschmuckes von großem Zug und Ausmaß, der Freskomalerei oder der Glasmalerkunst geboten



JOSEPH HUBER • KOPF DER AUSTRIA (MOSAIK)
Vom neuen Justizgebäude in Feldkirch

werden, fallen ja nur ganz ausnahmsweise einmal einem Würdigen, dem Würdigsten, zu.

Und ein Würdigster ist Huber-Feldkirch nicht bloß seinem goldlauteren Wesen nach, er ist es auch durch ein für sein Fach ungewöhnlich großes Können, eine seltene gedankliche Klarheit über die Ziele jeder Kunstart und die besondere Geltung der Stoffe, mit denen sie arbeitet; er ist es auch durch ein unbestechliches Pflichtgefühl, das nur das denkbar Beste gelten läßt. Er ist reich und vielgestaltig in seinen Ausdrucksmitteln; so hat er mit den Alten die Andacht und das Kindliche aus innerster Anlage gemein und hat doch helläugig seiner Zeit auch ihr Wollen und Wesen abgeschaut. Er hat wie die Alten aber auch den Schwung der Linie und die künstlerische Fülle, die Freude an der starken und reichen Form, den großen Zug in der Bewegung und die Ruhe des Gesamteindrucks, zwei Dinge, die zugleich bestehen müssen, soll ein gemaltes Denkmalwerk gut sein! Und er hat das verfeinerte Verständnis für die Rolle des malerischen Schmuckes in der Baukunst, wie sie recht eigentlich von unserer Zeit erst wieder erkannt worden ist! Er kennt zudem das Handwerk gründlich und nimmt es ernst. Für ihn ist der Auftrag zu einem





JOSEPH HUBER • DIE EVANGELISTEN MATTHÄUS UND LUKAS
Glasfenster aus dem Dom zu Bremen



JOSEPH HUBER WANDSCHIRM

Glasbild nicht mit der Leistung des Zeichners erledigt — wo es irgend angeht, besorgt er auch die Arbeit des Glasmalers selbst und eine Reihe prächtiger Werke zeigt, mit welchem Erfolg! Man kommt angesichts dieser Arbeiten Hubers schnell zur Erkenntnis, daß die ganze Glasmalerei, wie sie jetzt in den meisten Fällen noch betrieben wird, grundsätzlich falsch ist. Der Künstler schafft einen Entwurf nach einem bestimmten Gedanken für Form und Farben und ein Handwerker, ist's auch ein tüchtiger, führt ihn aus, ängstlich und befangen, wenn er es gut meint, liederlich und willkürlich, meint er es anders! Wie kann da das Richtige zustande kommen? Es wird doch auch keinem Dichter einfallen, den Entwurf zu einer Dichtung einem handwerksmäßigen Versmacher zur Ausführung zu übergeben! — Joseph Huber, dem die Glasmalerei eine der liebsten und vertrautesten Kunstübungen ist, hat auf diesem Felde geradezu Mustergültiges und Bahnbrechendes geschaffen. — Die schönen grellbunten Glasfarbendrucke der beliebten Anstalten für kirchliche Kunst mögen freilich der großen Menge besser gefallen. Aber Huber hat wieder einmal als ein Neuer die Alten richtig verstanden und den wahren, tiefen Zauber, der in der Glasmalerkunst ruht, wieder entdeckt. Nicht darin aber ruht er, daß man laute, prunkende Farben schreiend nebeneinander setzt — sondern daß man die großen starken Linien der

Hauptformen wahrt, ruhige Töne gewinnt, aus denen dann, durch Gegensatz zur Wirkung gebracht, einzelne köstliche Farben mit unerhörtem Edelsteinfeuer herausbrennen! Seine Prophetengestalten für das Eliasfenster des, überhaupt mit selten großer Kunst und Liebe wiederhergestellten Bremer Doms könnten vielen als Vorbilder dienen. Auch das Fenster mit dem Stammbaum Christi in diesem Dom, ein wunderschönes Fenster in der Votivkapelle der Grafen Otting auf Wisentfelden, ein anderes in der Rittergutskirche Döhlau (Ostpreußen) (s. Abb. S. 266) oder eins im Rathaus zu Feldkirchen sind edle Proben von Joseph Hubers Glasmalerkunst. Er zeigt, daß man diese gerade dadurch bereichert, daß man sie auf ihre eingebornen Wirkungen beschränkt, daß man in erster Reihe das *Glas* sprechen läßt und durch das Glas das Licht. Wie viel edler wirkt man dann, wie viel kostbarer, als mit jener mißtönigen Buntheit! Auch für Bilder kleinen Umfangs hat Huber die Glasmalerei mit so viel Glück als Geschmack angewandt, z. B. in dem Wandschirm, den wir abbilden (Abb. S. 263). Das feine Stück ist kennzeichnend für die geistreiche Art, mit der er alte Form und neue Art verbindet, etwa wie ein Theodor Fischer das als Baukünstler macht!

Auch die Glasmosaik als Flächenschmuck pflegt Joseph Huber mit besonderer Vorliebe und auch da greift er gerne eigenhändig zu, wo es irgend angeht. Ist der Berufshandwerker ihm auch vielleicht im Zuschlagen der Glaswürfel durch Uebung voraus, so trifft der Maler ganz gewiß in der Farbe die bessere Wahl und sein Werk wird durch Keckheit und reichen Zufälligkeiten wertvoller. Unsere Abbildungen (S. 261 u. S. 267) lassen erkennen, wie Josef Huber auch hier so sicher das anfaßt, worauf es ankommt, wie seine Formensprache aus dem Stoff sich herausbildet, den er formt. Hier ist's die Fläche, beim Glasbild, dessen schwere Verbleiungen die Fläche immer wieder zerschneiden, ist's die Linie, auf die er ausgeht und der geheimnisvolle Schmelz des durchscheinenden Glases! Der Glaskünstler malt mit dem Licht selber.

Die Rücksicht auf den Zweck und den Stoff seines Werkes bestimmt diesen Künstler immer. Anders sind seine Staffeleibilder, anders seine Wandmalereien, anders je nach Raum, Größe und Wesen der Umgebung. In dieser klugen Rücksichtnahme wird eine nicht gering zu schätzende Meisterschaft offenbar, denn sie ist durchaus ursprünglich, nicht gequält und gekünstelt. Er kann nicht anders, vielmehr, er sieht von Anfang an seine Aufgabe in nichts anderem, als darin, das Zierwerk sinngemäß dem Ganzen anzupassen, — daß es außerdem möglichst gut werde, versteht sich ihm ohnedies von selbst. Wie trefflich hat er die Gestalten der Wahrheit, Stärke, Gerechtigkeit usw. (s. Abb. S. 268 u. 269) in die kennzeichnenden Bauformen der Peter Candid-Zeit hineingefügt, welche einem Teil der alten Residenzfassade in München aufgemalt wurden! Und dabei ist es doch der Joseph Huber, der spricht und soll nicht der Peter Candid sein — wodurch sich jener sehr beträchtlich von gar manchem anderen unterscheidet. Und nicht minder gelungen in ihrer ruhigen Feierlichkeit erscheinen die Giebelfresken am Museum zu Bregenz. Er hat immer den Sinn für die große Figur und ist nicht umsonst in der Stadt reif geworden, wo die Dürerschen Apostelgestalten die Botschaft von der Größe im Einfachen so überwältigend verkünden.



JOSEPH HUBER • DER ENGEL DES GERICHTS • • (FRESKOENTWURF) • •



●●●●●● JOSEPH HUBER ●●●●●●
DIE RELIGION (FRESKOENTWURF)

Eine Anzahl von Hubers besten Freskobildern ist ungemalt geblieben! Ich meine da etliche Entwürfe, die er schuf, von Preisausschreiben angeregt, preisgekrönt und dann nicht mit der Ausführung begnadet — wie's halt so geht! Zu seinen ungemalten Werken gehört ein, nur im Entwurf vorhandener, formen- und gedankenreicher Wandfries für die Kuppelhalle des östlichen Friedhofes in München. Wie stark der Schwung des Ganzen ist, erläutert die Gruppe des Cherubs und des Geistes der Finsternis, der hier wiedergegeben ist (Abb. S. 270). Weit weg vom Abgetanen, Schulmäßigen und voll Würde und Höhe der Auffassung! In Hubers Werkstatt hängt ferner noch der Entwurf zu einem anderen Friese, der Mutter Germania mit ihren besten Söhnen darstellen sollte — es blieb auch da beim Entwurf! Wenn die Leute, auf die es bei der Erteilung von Aufträgen ankommt, ihren Vorteil verstünden, müßte Huber einer der meistbeschäftigten Meister für christliche Kunst sein. Aber auf diesem Gebiete muß sich die Erkenntnis des Guten langsam und mühsam Bahn brechen — immer noch! Ueberall steht das Herkommen, die Rücksicht auf den Geschmack der Armen an Geiste und die Angst im Wege, es könne durch irgend ein Pförtlein der böse Engel des Fortschritts hereinschlüpfen. Es gibt nicht wenig Leute, die eine Gottesmutter, mit einem blau und gelben, oder rot und grünen Gewand gemalt, für eine arge Ketzerei und Todsünde halten würden — mit denen rede einer von einer neuen christlichen Kunst! Trotz alledem geht es übrigens auch hier vorwärts und Joseph Huber leidet nicht etwa Mangel an Aufträgen — nur insonderheit der Freskomalerei möchte er sich eingehender widmen können, weil eben hier nur die stete Beschäftigung mit dem hier recht schweren Handwerk zur Vollkommenheit führt. Freskomalen kann man nicht gut in seiner Künstlerwerkstatt lernen, dazu braucht man Aufträge und — Wände!

Vielseitig ist unser Künstler wie wenige! Ein Besuch in seinem Malraum tut das schnell



JOSEPH HUBER GLASFENSTER AUS DER RITTERGUTSKIRCHE DÖHLAU (OSTPREUSSEN)



JOSEPH HUBER ST. NIKOLAUS (MOSAIK)

klar. Da steht eine schwere Steinplatte, auf der die Kreidezeichnung zu einem Steindruck der Anbetung der Könige schon recht weit gediehen ist, auf einer anderen Staffelei sehen wir, in Oel gemalt, eine Gruppe griechischer Knaben, die dem Gesange des Vater Homeros lauschen. Der letztere ist einstweilen noch ein weißer Fleck. Dann Glasbilder, ein Mosaikkopf in eisernem Rahmen, das Modellchen zu einem Altar mit fünf Heiligen, Kunstgewerbliches von allerlei Art. Irgendwo auch der Plan zu einer Villa, die Huber im Vorjahre für einen Kunstgenossen in Weilheim gebaut und zu einer Kirche, die er für einen Wettbewerb entworfen, mit einer Belobigung ausgezeichnet — unter Bauleuten vom Fach! Auch das kann er!

Und nun Joseph Hubers Lebensgeschichte nach zuverlässigen Quellen: Er wurde 1858 zu Feldkirch in Vorarlberg geboren, wandte sich der Kunst zu, und seiner Begabung wie seinem zähen Fleiße gelang es nach heißem Ringen, das wieder los zu werden, was er auf der Münchener Kunsthochschule und bei Julian in Paris gelernt hatte. Jetzt ist er er selber!

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Ein erlesenes Publikum hatte sich am 25. Januar zur Eröffnung des neuen Heims der *Akademie der bildenden Künste* im ehemals Arnimschen Palais am Pariser Platz eingefunden, ein kaum minder erlesenes drängte sich am darauffolgenden Tage in dem von Ihne rückwärts daran angegliederten Ausstellungsgebäude zur Vorbesichtigung der *ersten internationalen Mitgliederausstellung*. Dieselbe etwas kühle Vornehmheit, die die übrigens vortrefflich beleuchteten Säle zeigen, charakterisiert auch diese im guten wie im schlechten Sinne »akademische« Veranstaltung. An Buntheit fehlt es dem Bilde nicht; sind doch von Anton von Werners mit nüchterner Sachlichkeit hingeschriebenen Geschichtsillustrationen bis zu Liebermanns kecken Momentbildern, von Alma Tademas porzellanener Glätte bis zu Zorns bravourhafter Breite, von Klaus Meyers altmeisterlicher Tonfülle bis zu des Spaniers Villegas' hüpfenden Sonnenflecken so ziemlich alle Richtungen (abgesehen natürlich von den allermodernsten und extravagantesten) vertreten, und hängen ehrwürdige Bekannte aus den achtziger Jahren neben frisch von der Staffelei herabgenommenen Bildern mit dem Datum 1907. Aber es sind eben lauter Werke gereifter Männer, die keine Ueberraschung bereiten, bei denen man hie und da mit Freude einen neuen Aufschwung, oft aber auch mit Bedauern ein Nachlassen der Kräfte konstatiert. Den stärksten Eindruck gibt die Architektur-Abteilung. Hier strömt



JOSEPH HUBER — DIE WAHRHEIT
Fresko an der Kgl. Residenz, München

uns besonders aus dem kleinen Raume mit den Aufnahmen von Messels Darmstädter Museum und Hoffmanns neuen Arbeiten eine Fülle durch reifes Maßhalten gebändigten energischen Wollens und glücklichen Erreichens entgegen. Unter den Graphikern erntet das jüngste Mitglied, Ferdinand Schmutzer, mit drei seiner großen Platten, von denen das Bildnis Luegers für Berlin neu ist, die höchsten Triumphe. Bei den plastischen Werken bewundert man Tuaillons edle und kraftvolle Gruppe »Jüngling, der ein Pferd führt«, wird von der ungeheuren Lebendigkeit zweier neuer Büsten von Rodin freudig erregt und blickt mit bekümmerter Besorgnis auf Klingers »Diana«, einem Fehlschlag im Werke dieses Künstlers, der uns so ans Herz gewachsen ist und dem wir so gern begeistert zujubeln möchten. — Der Umfang und die große Zahl der *Schulte*schen Räume sind für solche Unternehmungen wie die neulich hier kurz besprochene Russen-Ausstellung sehr willkommen, bilden aber für gewöhnlich eher eine Gefahr als einen Vorzug. Wer jeden Monat Hunderte von neuen Werken zeigen will, kann unmöglich nur Vorzügliches oder selbst nur Gutes bringen. Die Mitte Januar eröffnete neue Ausstellung, die an Größe, aber keineswegs an Qualität einer Jahresausstellung der Sezession gleichkommt, ist zu drei Vierteln für unser Kunstleben völlig belanglos. Wir haben gar kein Interesse daran die an Munch und andere erinnernden Erzeugnisse einer extravaganten Gruppe junger Polen zu sehen, deren Matadore die echt slavischen Namen Hofmann und Gottlieb führen, wir sehen die Notwendigkeit einer Sonderausstellung des Kunstverbandes Düsseldorf nicht ein, bei dem nur die Landschaften LIESEGANG's näheren Anteil erwecken, und erst recht nicht das Bedürfnis nach ganzen Kollektionen äußerlich geschickter Modebildnismaler wie ADOLF HELLER-München. Am meisten lockte diesmal der Name ALFRED ROLL's, der ja einer der Führer des Pleinairismus gewesen ist und auch jetzt noch als Präsident der Société nationale des Beaux-Arts in Paris eine große Rolle spielt. Leider handelte es sich lediglich um eine Ateliernachlese, eine Anzahl mit flüssigem Pinsel gemalter aber oberflächlicher Aktstudien, Landschaften, Bildnisse usw. Kaum daß eine große Studie eines mit halbentblößtem Oberkörper im Garten sitzenden Mädchens den Meister der Manda Lametrie ahnen ließ. KURT TUCH, einer der Schützlinge des Deutschen Künstlerbundes und Pensionäre der Villa Romana, schwankt noch etwas zwischen Leistikow und Cézanne, neigt aber mehr nach dem letzteren, von dessen Farbenanschauung, Zeichnung und Komposition ein paar seiner Landschaften aus Cladow bei Wannsee stärker abhängig sind als es seinem frischen Talente auf die Dauer zuträglich ist; ROBERT RICHTER-Charlottenburg zeigt sich in seinen Interieurs und Stilleben als ein talentvoller Uth-Schüler. Am stärksten wirken ein paar Stilleben — darunter ein großes Küchenstück mit einem Bauern — und ein paar sehr schöne, tieftonige Landschaften von CHARLES SCHUCH, die das Bild von dem Lebenswerk dieses nach seinem Tode zu hoher Berühmtheit gelangten Künstlers zwar nicht wesentlich erweitern, aber abrunden und befestigen. — Das Werk eines ebenfalls zu Lebzeiten verkannten, jetzt hochgerühmten Malers, KARL BUCHHOLZ, zu zeigen, hat sich auch Frau *Mathilde Rabl* in den hübschen Räumen ihres Kunstsalons in der Potsdamerstraße vorgesetzt. Durch die Unterstützung des Malers Hoffmann-Fallersleben und anderer ist sie in den Stand gesetzt worden, mehr als hundert Bilder und Studien, dazu Zeichnungen und Skizzenbücher zu zeigen. Eine starke Verwandtschaft mit Daubigny, wie sie von andern festgestellt wurde, habe ich nicht finden können, eher mit Diaz und Chintreuil. An den ersten erinnert seine Art, junges Gehölz zu malen, an den zweiten seine Vorliebe für zarte nebelige, melancholische Stimmungen. Ob Buchholz den Einfluß des Paysage intime nun direkt, was seine Freunde ableugnen, oder auf dem Umweg über München erfahren hat, ist eine ziemlich müßige Frage. An Corot und Daubigny reicht er nicht heran, aber einem Lier läßt er sich wohl an die Seite stellen.

Nachdem das *Königl. Kupferstichkabinett* schon im Dezember mit einer Ausstellung *»Alt-Berlin«* vorangegangen war, die noch längere Zeit sichtbar sein wird, ist jetzt in der neuen *Ausstellungshalle am Zoologischen Garten* eine Ausstellung *»Berlin zur Biedermeierzeit«* zu sehen. Dort hatte man sich im wesentlichen auf Gesamtansichten und Darstellungen einzelner Stadtteile und Bauten beschränkt. Aus den früheren Epochen konnte nur wenig gezeigt werden, die Veränderungen des Stadtbildes von 1780 bis 1850, insbesondere der Linden, des Schloßplatzes und Lustgartens, des Pariser und Leipziger Platzes aber werden in den Ansichten von Rosenberg und anderen von Calau, Barth, Gärtner und ihren Zeitgenossen, schließlich Lütke und Fritz

Meyer sehr anschaulich. Sehr amüsant wirken ein paar Ansichten der lieblichen Dörfchen Rixdorf und Schöneberg, die sich ja inzwischen zu Großstädten entwickelt haben. Am Zoologischen Garten hat der unermüdliche Lithographiensammler Aufseesser dagegen aus hunderten von Straßenbildern, Bildnissen berühmter Persönlichkeiten von Krüger und anderen, Karikaturen und Genreszenen von Schadow, Dörbeck, Schrödter, Hosemann, Menzel, Interieurs und Kostümbildern, Theatererinnerungen usw. bis herab zur Visitenkarte das Bild einer ganzen Kultur wiedererstehen lassen. Besonderes Interesse erregen zwei von ihm neu gefundene humorvolle Schilderungen von Volksszenen, die der achtzehnjährige Menzel als Vignetten für Noten auf den Stein gezeichnet hat.

BASEL. Wir haben von einigen Ausstellungen zu berichten, die noch im alten Jahre in unserer Kunsthalle stattgefunden haben. Einmal boten Prof. GUSTAV KAMPMANN in Karlsruhe und WALTER BESIG in Dresden breite, stimmungsvolle Landschaften; dazu hatte Prof. CASPAR RITTER in Karlsruhe einige Porträts baslerischer Persönlichkeiten ausgestellt. PAUL BURCKHARDT in Basel gab dekorative, interessant stilisierte, farbig sehr kräftige italienische Landschaften, SOPHIE BURCKHARDT, die nachgerade beste schweizerische Pastellistin, große, natürliche, dabei doch poetisch aufgefaßte und mit Geschmack durchgeführte Kinderköpfe. Im September war der schweizerische *„Turnus“* in Basel. Die Ausstellung war reichhaltiger als sonst, da zum hundertsten Geburtsfeste seiner Gründung der »Schweizerische Kunstverein« ein Uebriges hatte tun wollen. Es wurden viele Ankäufe gemacht. Als beste schweizerische Landschafter konnte man darin W. L. LEHMANN, HANS BEAT WIELAND, EMIL CARDINAUX, PLINIO COLOMBI, FRITZ VÖLLMY, KARL THEODOR MEYER-Basel und EMIL SCHILL erkennen; junge, beachtenswerte Landschaftertalente sind EDUARD BOSS, FRITZ WIDMANN, MAX BURGMAIER. Sie haben alle eine originale Empfindung und ihre besondere Formensprache. Die eigenartigsten Maler, vom Publikum vielfach immer noch als »verrückt« bezeichnet, sind die Impressionisten KUNO AMIET und GIOVANNI GIACOMETTI; auch HANS ISIDOR EMMENEGGER ist ein starker Eigentöner. ALFRED CHATELAIN, ALOYS HUGONNET und F. L. ODIER repräsentierten, jeder in seiner Art, die schweizerisch-französische Auffassungs- und Darstellungsweise. Das Hauptstück der Ausstellung war FERDINAND HODLERS »Lied aus der Ferne«: eine edle Frauengestalt mit ausgebreiteten Armen vor einer blumigen, im wesentlichen grünen Landschaft. Diese ließ ein Zurückgehen Hodlers vom streng zweidimensionalen, rein teppichmäßigen Hintergrund zugunsten einer räumlicher wirkenden Darstellung erkennen. Von MAX BURI, einem kraftvoll originellen Bauernmaler, war ein Bild »Nach dem Begräbnis« ausgestellt, in welchem Dinge, die sonst nicht im Mittelpunkte zu stehen pflegen, z. B. glänzende altmodische Zylinderhüte, die Träger des farbigen und formalen Nachdrucks waren, worüber großes Geschrei; aber gut war das Bild doch. Im Tierstück waren Pferdebilder von AD. THOMANN interessant; bemerkenswerte Plastik gab es von HUGO SIEGWART und von dem bekannten Medailleur HANS FREI. (Frei's bisherige Werke sind soeben in einem von dem Numismatiker alt-Konsul Julius Meili in Zürich zusammengestellten »Catalogue raisonné« beschrieben worden.)



JOSEPH HUBER — DIE STÄRKE
Fresko an der Kgl. Residenz, München

Es kam dann eine Sonderausstellung zweier Basler: EMIL BEURMANN und FRITZ MOCK, von denen jener hauptsächlich figürliche, dieser landschaftliche Aquarelle zu zeigen hatte; Beurmann war im Wallis, Mock in Graubünden auf Studien und Motive ausgegangen.

Im November und Dezember war die Kunsthalle von der Ausstellung der neugegründeten *„Schweizerischen Sezession“* in Anspruch genommen. Diese »Sezession« ist keine Nach- oder Sonderblüte der deutschen »Sezessionen«; denn sie vereinigt namentlich ältere Künstler, die sich auf den schweizerischen Ausstellungen von den Jungen zurückgedrängt fühlen. Ihnen haben sich dann ein paar jüngere angeschlossen, denen jede Gelegenheit zum Ausstellen und Bekanntwerden willkommen ist. Von diesen jüngeren sind F. BEHRENS und R. DE GRADA temperamentvolle Landschafter, E. HODEL und F. ELMIGER gute Tiermaler (Zügel-Schule), EDUARD RENGGLI ist ein geschickter Figurenzeichner, A. SOLDENHOFF ein hochstrebender Phantasiemaler. Von den älteren boten ALB. ANKER und HANS BACHMANN achtenswerte Genrebilder, J. MUHEIM und N. PFYFFER nette, altmodische Landschaften.

Im Dezember gab es die Weihnachtsausstellung baslerischer Künstler: Viel Mittelgut, wenig Dilettantenhaftes; Hauptwerk FRITZ BURGERS in Zeichnung und Farbe vorzügliches Porträt »Meine Nichte«. G.



JOSEPH HUBER LUZIFER

FRANKFURT a.M. Im Kunstverein ist der Massendarbietung »Frankfurter« Kunst — der Jahresausstellung der hiesigen Künstler — eine feine, kleine Ausstellung von persönlicher Eigenart und Bedeutung gefolgt: die Kollektivausstellung einer jungen Frankfurter Künstlerin, ELSE LUTHMER. Die Ausstellung umfaßt gegen 20 Bilder, die in letzter Zeit entstanden sind und die zeigen, daß die Künstlerin nach langem Suchen ihren Weg gefunden hat. Dieser Weg führt zwar nicht auf ungeahnte Höhen, aber er liegt ab von der Heerstraße, die die hierzulande tonangebenden Künstler gehen. Es ist der Weg, den die französische und belgische Malerei in ihrer letzten Entwicklung gegangen ist. Dies zur Kennzeichnung der künstlerischen Gesinnung, deren Besitz bei einer Frankfurter Künstlerin immerhin besonders hervorgehoben zu werden verdient. Aber ich würde darum noch nicht über die Ausstellung berichten. Das Wichtige ist, daß die Mehrzahl der ausgestellten Bilder ein Niveau des Könnens und der Anschauung verrät, welches mehr als die Uebernahme und geschickte Aneignung bestimmter neuer Ausdrucksmittel bedeutet. Dies gilt sowohl für einige Blumenstücke wie für die Landschaften. Unter diesen sind die Frankfurter Mainlandschaften besonders bemerkenswert. Die große — erstaunlich große — Schönheit der Mainufer in dieser alten Stadt scheint jetzt durch E. Luthmer entdeckt werden zu sollen. Vor 50 Jahren haben sie Courbet interessiert und zum Malen gezwungen. Der Senior der Frankfurter Maler, der das Meisteratelier in der Akademie des Städelschen Instituts inne hat, malt Jahr aus, Jahr ein anekdotische Motivchen aus der russischen Steppe.

Bei *Schneider (Andreas)* die neuesten Arbeiten von THOMA, fünf Landschaften aus dem Schwarzwald, die im Laufe des Sommers entstanden sind. Sommerlandschaften von überzeugender Wärme der Stimmung und leuchtendem Farbenglanz. Die künstlerische Frische dieser Bilder übertrifft vieles, was der Künstler im Laufe der letzten Jahre geschaffen hat. Erstaunlich ist die meisterhafte Vereinfachung der malerischen Behandlung. Trotzdem, das große Ereignis, das zum Schlusse aufgespart sein sollte, liegt nicht in diesen Bildern. An der Wand gegenüber hängen die Rahmen mit den Radierungen, die FRITZ BOEHLE soeben geschaffen hat. Seit neun Jahren hat Boehle wieder einmal zur Radiernadel gegriffen und in wenigen Wochen, inmitten anderer gewaltiger Arbeiten, sind eine Reihe von Blättern entstanden, die nichts weniger als das größte künstlerische Ereignis des Jahres 1906 bedeuten! Von den früheren Radierungen Boehles führt kein Weg zu diesen neuen Meisterwerken. Es liegt zwischen ihnen die enorme *plastische* Entwicklung, die das Schaffen dieses eminenten Künstlers immer bewußter bestimmt. So erscheinen diese Radierungen wie Paraphrasen der künstlerischen Gedanken, von denen die großen plastischen Werke Boehles, die jetzt im Entstehen begriffen sind und die den Künstler unmittelbar neben Hildebrand

stellen, getragen sind. Dieser Tage ist im Kunstverein die *Ausstellung des „Cronberger Künstlerbundes“*, der Frankfurter Sezession, eröffnet worden. Wir berichten über die sehr gut gelungene Ausstellung demnächst ausführlicher. S.

STUTTGART. *Kalckreuth-Ausstellung* im Museum der bildenden Künste. Wie einst vor sieben Jahren bei seiner Uebersiedelung in unsere Stadt, so gibt uns Graf LEOPOLD von KALCKREUTH auch jetzt, da er nach Hamburg zieht, in einer Kollektiv-Ausstellung einen Ueberblick über sein künstlerisches Schaffen. Leider fehlen dieser Ausstellung seine neuesten Arbeiten, eben jene aus der Hamburger Patrizierwelt geschaffenen Bildnisse, abgesehen davon aber gibt die Ausstellung ein ziemlich umfassendes Bild von Kalckreuths künstlerischer Persönlichkeit. Ueber die Kalckreuthsche Kunst hat sich die »Kunst für Alle« wiederholt, besonders im Novemberheft des XIX. Jahrgangs eingehend geäußert, es sei also heute nur einzelnes hervorgehoben. An älteren Bildern sehen wir in dieser Ausstellung neben dem bekannten Freilichtbildnis der Schwester des Künstlers (1888) den »Sommer« (1890), jenes junge Bauernweib, das, selbst ein Bild der Fruchtbarkeit, mit schwerem Schritte durch das hochstehende, wogende Kornfeld dahinwandelt. Auch heute noch, wo sich unsere Anschauungen über Komposition, Geschlossenheit und Einheit des künstlerischen Ausdrucks u. a. m. so geändert haben, und wir geneigt sind, solche große Naturausschnitte nur als Studien gelten zu lassen, spricht dieses Werk in unverminderter Stimmungskraft zu uns. Und — nicht allzuviele Maler in Deutschland haben um das Jahr 1890 so ehrlich und ungeschminkt die Natur anzuschauen verstanden! — Wir sehen des weiteren verschiedene Bildnisse der Gattin des Künstlers, darunter das aus derselben früheren Zeit stammende, mit dem so beseelten Ausdruck der Augen, dann die »Kostümprobe«, jenes bekannte Porträt des Töchterchens im Velasquezkostüm, die Theaterprobe der Kinder, ein Porträt seines Sohnes Wolf † und das zwar etwas trocken gemalte, aber ungemein charakteristisch erscheinende Bildnis des Grafen York, eines Oheims der Gräfin Kalckreuth. Auch an landschaftlichen Werken ist die Ausstellung reich. Wir sehen große und kleine Bilder von Hohenlohe-Waldenburg, eine sehr effektvolle »Gewitterstimmung«, u. a. m., vor allem aber ein »Picknick«, wohl der bayerischen Ampergegend entnommen, ein vorzügliches Stück Malerei von warmem sonnigen Ton. So möge denn zum Schlusse noch die Hoffnung ausgesprochen sein, daß Graf Kalckreuth den künstlerischen Veranstaltungen unserer Stadt auch fernerhin seine Mitwirkung nicht versagen möge. H. T.

MÜNCHEN. Im Parterresaale der Galerie *Heinemann* hat Ende Januar der Maler PAUL THIEM (Starnberg) eine Ausstellung von etwa vierzig Gemälden, vorwiegend Landschaften, eröffnet, welche ein höchst erfreuliches Zeichen vom Vorwärtsstreben und Vorwärtskommen dieses Künstlers ablegt. Der Maler hat lange um einen wesensgemäßen künstlerischen Ausdruck, um einen Stil gerungen, und allerlei versucht, Naturalistisches und Romantisches — eine Reihe von Landschaften aus dem altbehaglichen Dinkelsbühl und aus Starnberg und Umgebung zeigt ihn uns nun in einer so ansprechenden und reifen Art, daß man glauben und wünschen mag, dies möge seine endgültige Ausdrucksweise bleiben. Den Glanzpunkt der Sammlung bildet der große »Blick auf Starnberg« in Vorfrühlingsstimmung, mit schwerer, feuchter Luft und malerisch ganz prächtig gegebenem Vordergrund. Das ist schlechthin meisterlich hingeschrieben. Kaum minder gut ist ein kleineres Bild mit dem Starnberger Schlosse und verziehendem Unwetter in Abendstimmung, ist ein Stück Garten mit Weg und Birken, usw. Eine große Ansicht von Dinkelsbühl im Lichte eines schwülen Sommernachmittags bringt namentlich den Umriß der malerischen alten Stadt gar fein zur Geltung, andere kleinere Darstellungen schildern das Innere der Stadt, den Wochenmarkt, von reichem Figurenwerk belebt, eine altertümliche Brücke, ein Stück Ufer im Frühjahrssonnenschein, ein paar Straßenansichten mit Giebelhäusern in reizvollem Fachwerkbau, Ansichten von der Stadtbefestigung — und alles ist merkwürdig liebevoll und innerlich gegeben, mit einem feinen Gefühl für den dichterischen Zauber der verträumten Ruhe eines solchen Nestes aus alten Tagen. In dieser Richtung liegt ganz gewiß Paul Thiems ureigenste Begabung. Anderem ist sie freilich auch nicht fremd, das beweisen vor allem einige recht gute Bildnisse, wie das seines Vaters, des wohlbekannten Kunstsammlers, der dem Berliner Kaiser Friedrich-Museum kostbare Kunstschätze überwiesen, die lebensgroßen Bildnisse eines alten Herrn und einer hübschen jungen Dame, sowie ein reizvolles Kinderköpfchen. Das Bild »Der Friede« — zwei Ritter, die sich in dämmeriger Landschaft begegnen, und der »Kehraus« bei der Dorfschenke sind vom Glaspalast her vorteilhaft bekannt. Die Sachen sind malerisch leichter und kräftiger behandelt als die älteren romantischen Arbeiten Thiems. Als lustige und eigenartige Kleinigkeit sei noch das Bild mit den konzertierenden Fröschen hervorgehoben. fo.

KÖLN. Im Dezember hatte die »*Vereinigung Kölner Künstler*« ihre (nunmehr VI.) Jahresausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums veranstaltet. Mit den größten Kollektionen waren E. HARDT, A. NEVEN DU MONT und F. WESTENDORP vertreten. Unter den Landschaften des ersteren seien besonders hervorgehoben der »Morgen am Niederrhein«, mit seiner entzückend sonnigen Luftstimmung, der »Blühende Apfelbaum« und einige andere von diesen zarten, man möchte sagen österlichen Frühlingslandschaften (Wiesen, zwischen von Weiden eingefaßten Wasserläufen). Liebt Hardt die niederrheinische Landschaft, so zieht Westendorp die flandrischen Motive vor. Die malerisch reifsten seiner Bilder waren der »Tauschnee« (ganz köstlich gemalt die trübe Luft und der weiche, schmutzige, abschmelzende Schnee); dann die im Dämmerlicht träumende »Flandrische Stadt«; neu, und zwar gut gelungen, die Behandlung eines Interieurs. Neven du Mont, der anglisierte Kölner, zeigte eine Reihe englischer Flachlandschaften mit stark bewegten Jagd- und Reiterszenen; dann dekorative Gemälde und, besonders gut, Porträts mit viel koloristischem Geschmack und sicherer Erfassung der Individualität, A. DEUSSER einige malerisch sehr feine Landschaften, F. BÜRGERS breitgemalte, stimmungsvolle Landschaften aus Dachau. Das Porträt vertraten ferner SCHNEIDER-DIDAM und R. VOGTS. Geschmack und reife Technik besitzt auch F. REUSING, aber er liebt zu sehr das Nur-Elegante und Gefällige. Unter den Werken des V. HAUCK fiel die Zeichnung eines sehr feinen, kleinen Winterbildchens auf; und endlich seien noch ein männlicher Studienkopf (mit vortrefflicher Lichtführung) von ESCHBACH genannt, ein Stilleben von LINA BÜRGERS und die farbigen Kohlezeichnungen von M. KUNZ. — An Werken der Plastik, die für einen Brunnen bestimmte Elefantengruppe von P. BREUER; die kolossale und in der Tat monumentale Figur


BILDHAUER G. WRBA
Nachfolger Geheimrat Schillings an der Dresdener Akademie

eines Gießers (für einen Brunnen in Dortmund) von W. FASSBINDER. N. FRIEDRICH zeigte seine Vielseitigkeit einerseits in der mächtigen, hier früher abgebildeten Bronzegruppe der ›Galeerensklaven‹, anderseits in der zierlichen, reizenden Marmorgruppe ›Mädchen mit Katzen‹. F. LÖHR gab eine Anzahl höchst anmutiger Kleinplastiken (Bronzen), unter denen der köstlich herbe Frauenkopf und ein graziös kauernder weiblicher Akt rühmlichst hervorgehoben seien. Und wieder ein ganz andersgeartetes, sehr kräftiges Werk ist die schwermütige, große Bronzebüste des ›Weltverächters‹. FORTLAGE

GRAZ. Der November und Dezember brachte die 7. Jahresausstellung des ›Vereins der bildenden Künstler Steiermarks‹; eine allmähliche Hebung des Niveaus ist festzustellen. Von auswärtigen Gästen haben EDUARD AMESEDER, HUGO DARNAUT, LUDWIG DETTMANN, LOUIS DOUZETTE, ALBIN EGGER-LIENZ und KARL PIPPICH ausgestellt. Unter den Steirern, von denen aber auch einige wenigstens zeitweise außerhalb der Heimat leben, ragen ALOIS PENZ, LUDWIG SIGMUNDT, ALFRED ZOFF, DANIEL PAULUZZI, LEO DIET, EMILIE HALLAVANYA, A. H. KASIMIR als Maler hervor, aber auch KONSTANTIN DAMIANOS, ANTON MARUSSIG, HERMANN TORGGLER, BELA KONRAD, GILDA MOISE, ERNST PAYER, OSKAR STÖSSEL, HERMINE V. LATTERMANN sind mit Ehren zu nennen. Die Plastik ist durch JOSEF HEU, ERNST WAGNER, KARL STEMOLAK, GEORG WINKLER, JOSEF UNTERHOLZER gut vertreten. Die architektonischen Pläne und Skizzen von ALFRED CASTELLIZ können mit Recht als Baukunst bewertet werden, wie die launig karikierenden, bemalten Holzfiguren von LUTZ EHRENBERGER als gewerbliche Kunst. Den Staatspreis erhielt Leo Diet, die goldene Medaille Josef Heu und Ludwig Sigmundt. Ein Bild von Daniel Pauluzzi wurde für die städtische Galerie angekauft. Dr.

KÖLN. Von Anfang Mai bis Ende Oktober wird hierselbst eine deutsche *Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung* stattfinden. Die vom vorigen Jahre her noch vorhandenen Baulichkeiten (in den Parkanlagen der ›Flora‹) sollen zum Teil umgebaut und erweitert werden. Das Hauptgebäude wird die (auf direkte Einladung der Künstler und Verbände hin einlaufenden) Werke der Malerei und Plastik aufnehmen. In den anderen Gebäuden, sowie in einer noch zu schaffenden ›Kunstindustriehalle‹ soll eine Anzahl Kollektivausstellungen untergebracht werden. Als künstlerische Beiräte der Ausstellung zeichnen HÖLZEL (Stuttgart), OLBRICH (Darmstadt), PAFFENDORF (Köln) und WESTENDORP (Düsseldorf). F.



JOSEPH HUBER EXLIBRIS

DESSAU. Im Februar wird im Kunstverein eine Ausstellung von Werken des Malers FRANZ KRÜGER, des Pferde-Krügers, vorbereitet. Krüger ist am 3. September 1797 in Groß-Badegast bei Köthen in Anhalt geboren. Am 21. Januar 1907 sind 50 Jahre seit seinem Tode verflossen. Dieser Umstand veranlaßt den anhaltischen Kunstverein, dem Künstler in dieser Ausstellung ein Denkmal zu setzen. Der Kaiser, sowie der Herzog von Anhalt, ferner die Nationalgalerie in Berlin und viele Privatbesitzer Krügerscher Bilder haben ihren Besitz an Krügerischen Werken nach Dessau geliehen. F. O.

MÜNCHEN. Die Jahresausstellung 1907 im Glaspalast wird wie immer am 1. Juni eröffnet und bleibt bis Ende Oktober offen.

DÜSSELDORF. Im Kunstsalon *Schulte* wird Ende Februar oder Anfang März die polnische Künstlervereinigung ›Grupa Piqcin‹ eine Kollektivausstellung veranstalten. Ihr gehören folgende Künstler an: L. GOTTLIEB, H. HOCHMANN, V. HOFMANN, M. JAKIMOVICZ, T. NIESIOTOWSKI, J. REMBOWSKI, W. WOJTKIEWICZ. Ferner wird um diese Zeit ALBERT HAUEISEN eine *Sammelausstellung* von 100 Oelgemälden und Schwarzweißarbeiten zur Anschauung bringen. Die *Kunsthalle* zeigt gegenwärtig eine interessante Kollektivausstellung von H. W. JANSEN und Frau JANSEN-GROTHE aus Amsterdam.

BERLIN. Die Große Berliner Kunstausstellung 1907 findet vom 27. April bis 29. Sept. statt. Der letzte Einlieferungstermin für Kunstwerke ist der 28. März.

PERSONAL-NACHRICHTEN

KÖNIGSBERG. Als Nachfolger des verstorbenen Professors Dr. Reusch ist der einer bekannten Künstlerfamilie entstammende Berliner Bildhauer STANISLAUS CAUER als Lehrer an die Königliche Kunst-Akademie Königsberg i. P. berufen worden.

DÜSSELDORF. Den Lehrern an der hiesigen Kunstgewerbeschule, Bildhauer RUD. BOSSELT, Maler L. HEUPEL-Siegen und Architekt J. HERMANN, ist der Professortitel verliehen worden.

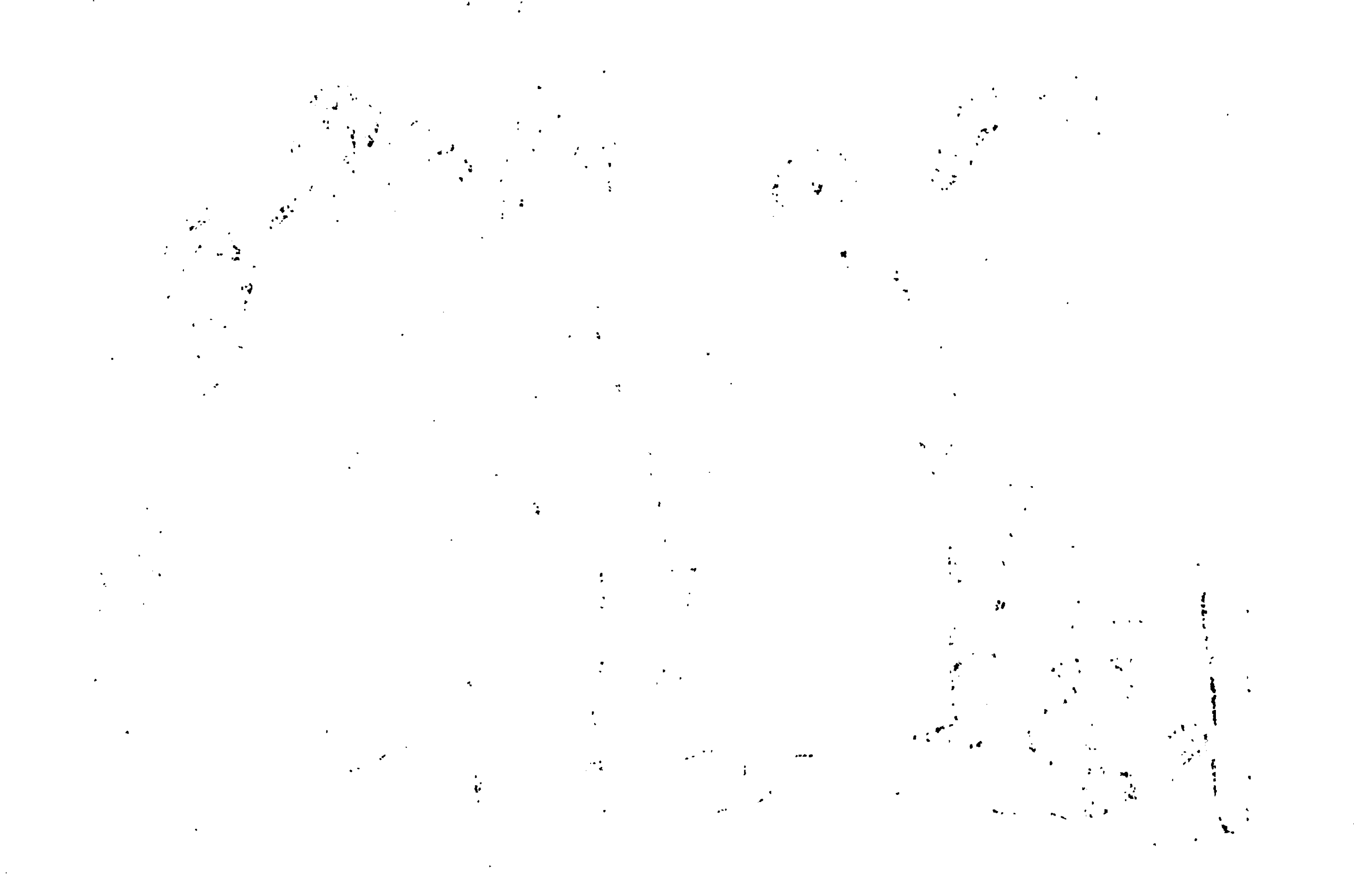
BUDAPEST. Der Kunstmaler IMRE KNOPP hat den anläßlich der Internationalen Winterausstellung im Landesausstellungsgebäude zu verteilenden György Ráth-Preis von 1200 Kronen erhalten.

KASSEL. Der Maler KARL HOLZAPFEL ist zum Professor an der Kgl. Kunstakademie hier ernannt worden.

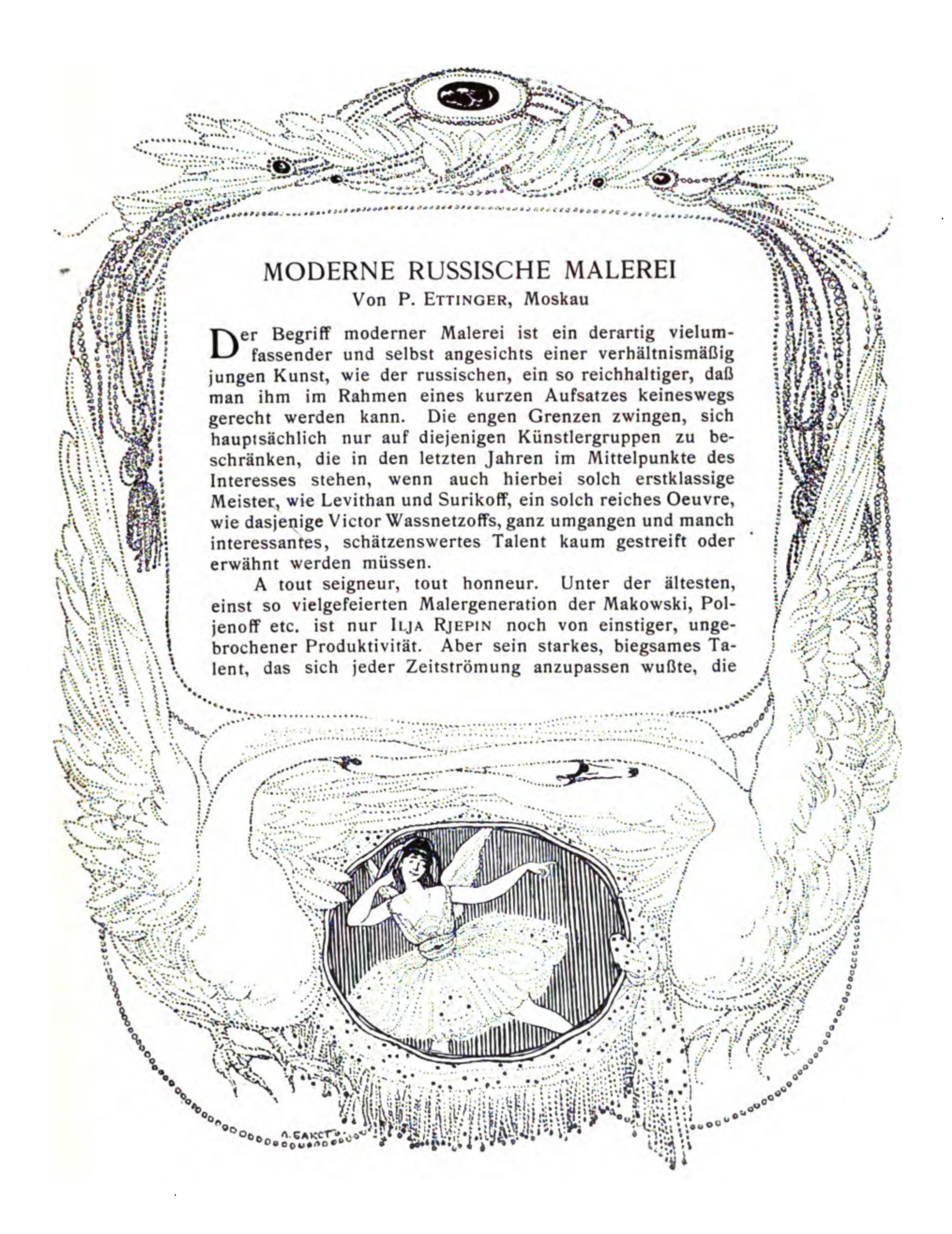
DRESDEN. Dem Bildhauer SELMAR WERNER, Lehrer an der kgl. Akademie der Künste, ist der Titel eines Professors verliehen worden.

GESTORBEN: in Wien im Alter von 59 Jahren der Porträtmaler KARL VON KOBIERSKI.

Redaktionsschluß: 29. Januar 1907 Ausgabe: 14. Februar 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



REQUIEM



MODERNE RUSSISCHE MALEREI

Von P. Ettinger, Moskau

Der Begriff moderner Malerei ist ein derartig vielumfassender und selbst angesichts einer verhältnismäßig jungen Kunst, wie der russischen, ein so reichhaltiger, daß man ihm im Rahmen eines kurzen Aufsatzes keineswegs gerecht werden kann. Die engen Grenzen zwingen, sich hauptsächlich nur auf diejenigen Künstlergruppen zu beschränken, die in den letzten Jahren im Mittelpunkte des Interesses stehen, wenn auch hierbei solch erstklassige Meister, wie Levithan und Surikoff, ein solch reiches Oeuvre, wie dasjenige Victor Wassnetzoffs, ganz umgangen und manch interessantes, schätzenswertes Talent kaum gestreift oder erwähnt werden müssen.

A tout seigneur, tout honneur. Unter der ältesten, einst so vielgefeierten Malergeneration der Makowski, Poljenoff etc. ist nur Ilja Rjepin noch von einstiger, ungebrochener Produktivität. Aber sein starkes, biegsames Talent, das sich jeder Zeitströmung anzupassen wußte, die



SERGEJ IWANOFF DER ZAR

Kraft seiner Charakteristik, welche seine wirkungsvollen, historischen Kompositionen und Genrebilder (s. Abb. S. 290), seine zahlreichen, trefflichen Porträts durchdrang, sind nicht mehr dieselben, und sein stets schwerfälliges Kolorit kann das verfeinerte moderne Auge noch weniger befriedigen. Sein Bestes gibt Rjepin noch immer im Bildnis, besonders im männlichen (s. Abb. S. 276), und die lange Reihe von Studien hoher Würdenträger zu der kolossalen, offiziellen „Sitzung des Reichsrats" zeigte ihn noch letzthin auf alter Höhe.

Es läßt sich kaum ein schrofferer Uebergang denken, als vom sanguinischen, wirklichkeitstrunkenen Rjepin und seiner glänzenden Künstlerlaufbahn zu der echten Künstlertragödie MICHAEL WRUBELS, der, verkannt und verhöhnt, jahrelang auf Anerkennung warten mußte und dessen Schaffen, als der Erfolg allmählich kam, von einem unheilbaren Leiden jäh und wohl auf immer unterbrochen wurde. Und doch muß Wrubel an erster Stelle genannt werden, wenn von moderner russischer Malerei die Rede ist. Ein genialer, wahrhaft schöpferischer Künstler von großem, dekorativen Zug und hochentwickeltem Farbengefühl, hat er der russischen Kunst neue Wege geebnet, in ihr fast ausschließlich realnaturalistisches Stoffgebiet den frischsprudelnden Quell blühender Phantastik und idealer Symbolik hineingetragen. Strenge akademische Schulung, eine tiefe Kenntnis der alten Meister, gewisse Einflüsse ostasiatischer, besonders indischer Kunst verbinden sich in ihm zu einer Individualität von einzigartiger Originalität, die jedem Werke, sei es reale Studie oder phantastische Schöpfung, dekorativer Entwurf oder ornamentale Illustration, den Stempel ihrer subjektiven Faktur und unfehlbaren Stilgefühls aufzudrücken weiß (s. Abb. S. 275 u. S. 281). Am ausgesprochensten ist wohl sein unvergleichliches dekoratives Talent, wie es



MICHAEL WRUBEL
DIE SCHWANENPRINZESSIN

sich in den hieratisch-byzantinischen Wandmalereien einer Kirche in Kiew, in den kompositionell und koloristisch so hervorragenden, dekorativen Panneaux einiger Moskauer Privathäuser, ja sogar in eigenartigen plastischen Dekorationen (s. Abb. S. 288) offenbart. In den Wandgemälden macht sich oft Imitation von Mosaiken, Stickereien, Applikation bemerkbar, wie denn überhaupt Wrubel stets von einer monumentalern Technik, als die malerische, geträumt zu haben scheint, welche die großen Linien seiner Entwürfe, den zauberhaften Schmelz seiner wunderbaren Farben für immer unverändert festzuhalten in der Lage wäre.

Wie alle großen Einsamen in der Kunst, hat Wrubel keine direkten Schüler, aber seine Ideale haben gerade unter den jüngsten russischen Malern begeisterte Adepten gefunden. Dagegen läßt sich auf Konstantin Korowin eine ganze Malergeneration zurückführen. Korowin ist ein echtes Malertemperament, für alle Reize der Materie empfänglich, der stets mit sicherm Griff das Malerische, Farbige einer Erscheinung erfaßt. Sein Verhältnis zur Natur mag etwas oberflächlich sein, ihre tiefere Psychologie mag ihn nicht allzu sehr interessieren, aber der schlagende Puls des Lebens, das Saftige, Sprühende findet in ihm einen kongenialen Meister mit flottem Pinsel und immer toniger Palette (s. Abb. S. 287). Diese Eigenschaften erklären zur Genüge den Einfluß Korowins auf die Malerjugend und bilden den Reiz seiner echtrussischen Landschaften, impressionistischen Städtebilder, figuralen Studien und dekorativen Gemälde aus dem hohen Norden. Das Unmittelbare, Impulsive, das aus dem Vollen Schöpfende, das die Persönlichkeit dieses Künstlers so sympathisch macht, fehlt zum großen Teil seinem Altersgenossen, Valentin Sjeroff, nach Rjepin wohl dem bekanntesten, russischen Porträtisten, und wird hier durch eine bedeutende künstlerische Kultur und Intelligenz ersetzt. In der Charakteristik vielleicht nicht immer so packend wie bei Rjepin, zeichnen sich die Sjeroffschen Bildnisse (s. Abb. S. 283 u. S. 285) stets durch eine unvergleichlich malerische Auffassung und geschmackvollere Komposition aus und stehen fast immer auf dem Niveau modern-europäischer Porträtkunst. Vielleicht denkt der geschätzte Künstler manchmal sogar etwas zu viel an dieses Niveau, denn durch viele seiner späteren Werke huschen hin und wieder Reminiszenzen an Zorn, Sargent etc. — allerdings ohne deren meisterhafte Formvollendung — welche den Eindruck eines subjektiven Stils nicht aufkommen lassen. Seine früheren Porträts, so z. B. Rimsky-Korsakoff in der Tretjakoff-Galerie, das wunderbare Damenbildnis in Braun im Petersburger Alexander-Museum — zweifellos eines der schönsten Gemälde Sjeroffs! — wirken überzeugender, individueller und das gleiche kann auch von seinen seltenen, stimmungsvollen Landschaften gesagt werden, die, nach Levithan, zu den besten Seiten des russischen paysage intime gehören.

Zusammen mit Sjeroff und Korowin wirkt an der Mos-



ILJA RJEPIN — DER SCHRIFTSTELLER GARSCHIN



KONSTANTIN SOMOFF — ZEICHNUNG FÜR EINEN KALENDER

kauer Kunstschule, als deren stärkste zeichnerische Kraft, L. PASTERNAK. Es wäre jedoch einseitig, letzteren bloß als Zeichner gelten zu lassen, wenn auch in der Tat in seinem Oeuvre Zeichnungen und Illustrationen einen sehr großen Platz einnehmen und graphische Techniken, namentlich Pastell und Buntstift darin bevorzugt werden. Denn anderseits sind gerade einige seiner gelungensten Schöpfungen, so die „Studenten" aus dem Luxembourg-Museum, „Tolstoj im Familienkreise" und „Professorensitzung" im Alexander-Museum, entschieden malerisch aufgefaßt und einige seiner Oelbilder frischen Datums sind in einem weichen, hellen Ton gehalten. Pasternak gehört zu den wenigen russischen Künstlern, die, ohne literarische Beitat und falsche Sentimentalität, den Gefühlsinhalt und die ganze Intimität einer Genreszene herauszuheben und künstlerisch zu verwerten verstehen. Ein geborener Intimist, dem jeder rein dekorative Sinn abgeht, verweilt seine innige, aufrichtige Natur mit Vorliebe in der anheimelnden Atmosphäre trauten Familienlebens und seine reizenden, vom Charme sorgloser Jugend umhauchten Kinderszenen (s. Abb. S. 296) gelten mit Recht als Spezialität des Künstlers.

Die letztgenannten vier Maler könnte man als den ältern europäischen Flügel der Moskauer Künstlerkolonie bezeichnen, im Gegensatz zu der mehr nationalen Gruppe der A. Wassnetzoff, S. Iwanoff, Maljutin etc. Jedoch soll dieser Einteilung keineswegs einschneidende, prinzipielle Bedeutung beigelegt werden, und durch sie kein spitzer Kontrast zwischen ganz kosmopolitischem und nationalem Fühlen hergestellt werden. Sie dient vielmehr nur dazu, die Geistesrichtung und Kultur, die Wahl und Auffassung der Vorwürfe der erstern Künstler zu charakterisieren, bei denen allgemein-europäische Elemente das Beengte, Kleinliche überwiegen, das dem absichtlich und bewußt Nationalen stets anhaftet, wenn auch dies gerade den Ausländer am meisten packt. Und dieser westlichen Richtung schließt sich im großen und ganzen der talentvollste Teil der jüngern Künstlergeneration an, sei es auf stilistisch-dekorativen Bahnen, wie z. B. der frühverstorbene W. BORISSOFF-MUSSATOFF, oder wie die Mehrzahl auf traditionell realistischem Boden.



L. BAKST — ANTIKE VISION

Mussatoff hat in Paris eine Periode klassischen Impressionismus durchgemacht, bevor er Stilist in der modern französischen Art wurde. Die obligate, romantische Note für seinen Stil entnahm er der heimatlichen Vergangenheit, einer wenig historischen, alexandrinischen Krinolinenzeit, in die er stille, träumerische Frauengruppen hineinkomponierte, lustwandelnde, sinnende Gestalten, in weiche, zartabgestimmte Changeantseide gehüllt (s. unser Titelblatt). Eine Zeitlang lag die Gefahr nahe, daß Mussatoff sich eine Manier zurecht gemacht habe, aber seine allerletzten Werke, duftige Aquarelle, voll poetischen Gehalts und musikalischem Rhythmus, zeigten eine neue, fortschreitende Entwicklungsphase des jungen Künstlers, welche seinen Tod doppelt schmerzlich empfinden läßt. Auf ähnlichen, vorwiegend farbensymphonischen Pfaden, oft mit totaler Hintenanstellung des Formalen, wandeln aus dem jüngsten Malernachwuchs der vielversprechende PAUL KUSNETZOFF, der pariserisch pikante N. MILIOTTI, der noch dilettantenhafte, aber originelle DENISSOFF etc., bei denen mehr oder weniger sich gewisse Berührungspunkte mit Wrubel nachweisen ließen. Die jüngeren Realisten modernen Schlages kultivieren dagegen meist das Landschafts- und Architekturbild, Stilleben, Interieurs, während Bildnis und figurale Kompositionen in der Minderzahl sind. Der auch kunstschriftstellerisch tätige J. GRABAR malt mit hohem technischen Können die blendenden Lichteffekte, an denen auch die nordische Sonne reich ist, und ruft zu diesem Zweck mit Erfolg den Pointellismus zu Hilfe. Das frische, gesunde Talent K. JUONS gibt sich in den malerischen Reizen schläfriger, pittoresker, russischer Provinzstädte kund (s. Abb. S. 281), während die düstern, in ganz subjektiver Technik ausgeführten Landschaften von P. PETROWITSCHEFF eine interessante Künstlerphysiognomie offenbaren. Hier mag noch der verstorbenen Frau JAKUNTSCHIKOFF-WEBER gedacht werden, die mit weiblicher Intuition die Poesie kleiner Naturausschnitte — eines einsamen Feldkreuzes, eines blumengeschmückten Fensters — herausfühlte, ferner des sympathischen, farbenfrohen Landschafters A. JASINSKI, sowie A. SREDINS, der sich in die verborgenen stilistischen und koloristischen Schönheiten alter Herrensitz-Interieurs zu vertiefen liebt. J'en passe et des meilleurs.

Der oben als national benannte Künstlerkreis ist nicht allzu zahlreich. S. MALJUTIN,



FÜRST PAUL TROUBETZKOI — KIND MIT HUND

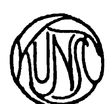


●● ALEXANDER BENOIS ●●
DAS BAD DER MARQUISE

der auch im Auslande durch seine in orientalischer Farbenpracht erglänzenden Illustrationen zu russischen Märchen rühmlichst bekannt ist, hat jetzt leider der Malerei, zugunsten der angewandten Kunst, fast gänzlich Valet gesagt, obwohl sein nobles Selbstporträt noch unlängst von der feinen Art seiner Malkunst einen schlagenden Beweis geliefert hat. Wenig produktiv ist auch der temperamentvolle SERGEJ IWANOFF, in dessen Gemälden oft sozial-politische Akzente ertönen, wie in dem hier reproduzierten „Zaren“ (s. Abb. S. 274). Iwanoff bewegt sich ausschließlich auf dem Gebiet des historischen und modernen, volkstümlichen Genrebilds, das er in breiter, skizzenhafter Art behandelt. Die künstlerische Schönheit Altrußlands besingt mit inniger Liebe APPOLINARIUS WASSNETZOFF, Wiktor Wassnetzoffs jüngerer Bruder, der auch als moderner Paysagist manch schöne Leinwand geschaffen. Aber das alte Moskau des 16. und 17. Jahrhunderts ist für ihn zur schier unerschöpflichen Fundgrube malerischer Motive geworden (s. Abb. S. 290). In Oel, Aquarell, Pastell hat er zu wiederholten Malen die Panoramen und einzelnen Teile der Zarenhauptstadt rekonstruiert, besonders deren Perle, den Kreml, in dem unvergleichlichen Reichtum seiner buntschillernden Dächer, goldenen Kuppeln und ragenden, luftigen Türme. Neben seinen großen, dekorativen Gemälden sind dem Künstler die farbigen Zeichnungen solcher altrussischer Straßenbilder außerordentlich geglückt, da solche wohl seinem lyrischen, ansprechenden Talent besonders gut gelegen haben mögen. Geben uns diese reizenden, so geschmackvoll arrangierten Blätter ein echtes Altrußland? Der durch einen frühzeitigen Tod der Kunst entrissene A. RIABUSCHKIN würde sicher verneinend antworten, denn er sah darin viel mehr Mittelalterliches, Barbarisches, Grelles und suchte von der guten alten Zeit eine weniger romantisch und patriotisch verschönte, aber sicherlich wahrere, künstlerische Vorstellung zu geben. Zu einer harmonischen Synthese seiner Konzeption ist er allerdings nur in wenigen Werken gelangt — und zu diesen darf die Kirchenszene (s. Abb. S. 293) gezählt werden — aber unter den russischen Malern, die uns den Charakter der nationalen Vergangenheit vor Augen führen wollten, bleibt er eine der markantesten und selbständigsten Erscheinungen. Der melancholische Zug in seiner hübschen, neuzeitlichen Dorfszene (s. Abb. S. 282), der in seinen sonstigen Gemälden nicht sichtbar ist,



K. BOGAJEWSKY LANDSCHAFT



VALENTIN SJEROFF
• KINDERBILDNIS •



MICHAEL WRUBEL — MIKULA SELIANINOVITSCH (RUSSISCHE LEGENDE)

mag in der schleichenden Krankheit seiner letzten Lebensjahre seinen Ursprung haben.

Riabuschkin führt uns nach Petersburg, dem zweiten, russischen Kunstzentrum, außer welchem nur noch Odessa mit einer kleinen, wenig bedeutenden Malerkolonie in Betracht kommt. Um noch im Rahmen des nationalen Stoffgebiets zu bleiben, wenden wir uns vorerst M. NESTEROFF zu, der in den letzten Jahren sich größtenteils der religiös-kirchlichen Malerei widmet. Seine früheren Heiligenlegenden lassen ebenso wie diese, durch den sichtbaren Mangel wahrhaft religiösen Gefühls und eine gewisse gekünstelte Naivität ziemlich kalt, aber die landschaftlichen Hintergründe dieser seiner Gemälde bilden für malerische Augen ein entzückendes Regal. Das Schlichte, Träumerische des nordischen Frühlings, das zarte Grün der schlanken Birken inmitten düsterer Tannen hat niemand mit solcher Zartheit und einem solch sensitiven Farbengefühl wiedergegeben, wie Nesteroff. Am einheitlichsten erscheint er dort, wo er diese Natur nicht mit Heiligen, sondern menschlichen Wesen belebt — in seinen Szenen aus dem russischen Klosterleben (s. Abb. S. 289). Die weltabgeschiedenen, mystisch in sich vertieften Mönche und Nonnen mit ihren ruhigen Bewegungen, wie sie der Künstler zeichnet, klingen in der heimatlichen, elegischen Natur in sanften, wohltönenden Akkorden aus, die auf den Beschauer eine fast musikalische Wirkung üben. Verwandte Züge weisen die „Wallfahrer" SERGEJ KOROWINS auf (s. Abb. S. 294), das einzige Bildchen dieser Art in dem sonst recht pro-



K. JUON — WÄHREND DES KARNEVALS

saischen Oeuvre des wenig produktiven Bruders von Konstantin Korowin.

Wie äußerlich nehmen sich dagegen, neben den poetischen Schöpfungen Nesteroffs, die zahlreichen dekorativen Landschaften N. Röhrichs aus! Naturausschnitte sind hier mit national-sagenhaften oder historischen architektonischen Motiven — nicht selten nach berühmten Mustern — zu breiten Dekorationen verarbeitet, die durch technisches Geschick und farbensatte Töne auf den ersten Blick gefangen nehmen, denen jedoch dasjenige fehlt, was uns ein Kunstwerk erst lieb macht, — das Individuelle, persönlich Durchlebte. Die Neigung zum Reindekorativen, das Ignorieren der tieferen Stimmung der Natur bildet überhaupt ein Merkmal der jüngeren russischen Landschafter, das sie von der älteren Schule des paysage intime deutlich unterscheidet, und das namentlich für zahlreiche Petersburger Künstler in Kraft bleibt, so Latrie, Bogajewski (s. Abb. S. 280) u. n. a., obwohl letzterer für seine heroisch-romantischen Landschaften sich einen eigenen Stil zurechtgemacht hat. Als Ausnahme muß A. Ryloff genannt werden, dem es gelungen ist, trotz entschieden wenig einschmeichelnden Kolorits, das Herbe, Rauhe, Männlichkräftige der nordischen Natur mit ernster Wahrheitsliebe festzuhalten. Der Vorwurf mangelnder Verinnerlichung, fehlender individueller Vertiefung kann auch auf die jüngeren Petersburger Porträtisten, auf O. Braz (s. Abb. S. 292), der letzthin einige gute Interieurs ausgestellt hat, den geschickten, vielseitigen L. Bakst (s. Abb. S. 291), den etwas hausbackenen B. Kustodieff etc. ausgebreitet werden. Ihre Bildnisse sind meist gut gezeichnet, von mehr oder weniger angenehmer Malweise und befriedigendem Kolorit, sie mögen durch ihre Aehnlichkeit und moderne Faktur die Auftraggeber vollkommen zufriedenstellen, allein interessante Künstlerpersönlichkeiten, originelle Auffassung würde man hier vergebens suchen. Anklänge einer solchen weist der erst unlängst als Bildnismaler aufgetretene Golowin auf.

Das Obengesagte betrifft natürlich nicht die beiden bekanntesten Sterne des jüngeren russischen Kunsthimmels — Maliawin und Somoff, welche sich überhaupt in keine Gruppen einpassen lassen, und welche solch grundverschiedene, sich gegenseitig fast ausschließende Künstlertypen repräsentieren.

F. Maljawin hat die Kunst um eine neue



A. RIABUSCHKIN — DER TANZ



VALENTIN SJEROFF
GRAF FELIX SUMAROKOFF-ELSTON

Konzeption des russischen Dorfbewohners bereichert. Der Bauer, die Bäuerin wurden in der russischen Malerei verschieden dargestellt, bald sentimental rührselig, bald gleichgültig, bald naturalistisch vom Gesichtspunkte der Armeleutmalerei, und jede dieser Auffassungen war von des Gedankens Blässe einer literarischen Strömung angehaucht. Maljawin hat hier zuerst eine monumentale Schönheit entdeckt, er hat zuerst den Bauern um seiner selbst willen, stolz, kraftstrotzend, selbstbewußt gemalt, die Bäuerin herausfordernd, von animalischer Fröhlichkeit, auf die Leinwand geworfen (s. obenstehende Abbildung); und der Sonntagsstaat der letzteren, ihre großblumigen, steifen Röcke, die schreienden Muster ihrer Schale hat er in jauchzende, koloristische Fanfaren umgesetzt. Der spätere Kulturhistoriker, der in dem Altrußland A. Waßnetzoffs und Riabuschkins zwei verschiedene historische Perspektiven konstatieren wird, wird wohl auch in Maljawins Bildern ein Dokument jener Zeit erblicken, als in russischen Dörfern Meetings stattfanden und regierungsfeindliche Abgeordnete gewählt wurden. Allerdings scheint Maljawin nicht alles zu halten, was er versprochen, und ist in seinen letzten großen Gruppenbildern etwas verflacht. Die blendende Bravour, das starke malerische Temperament, die klingenden waghalsigen Farbenzusammenstellungen sind noch dieselben, aber die tiefere Naturtreue, das Synthetische ist fast verschwunden, und der Gesamteindruck ist vielmehr äußerlich effekthaschend geworden.



F. MALJAWIN BÄUERINNEN

KONSTANTIN SOMOFF, dessen Werk in den Spalten dieser Zeitschrift vor nicht langer Zeit eingehend gewürdigt wurde (s. Jahrgang XX, Heft 10), sind die Lorbeeren nicht so leicht und früh in den Schoß gefallen, wie Maljawin; er mußte sie erst allmählich erkämpfen. Auch in seiner Kunst ist in den letzten Jahren eine Evolution bemerkbar, aber von einem Nachlassen dieses originellen Talents, das sich durch einen solch hohen Grad künstlerischer Kultur auszeichnet, kann nicht die Rede sein. Der Kleinkünstler in Somoff, der feine Stilkenner, der sich in der Welt des Rokoko, Empire, der Biedermeierzeit und aller ihrer Zwischenstufen mit unvergleichlicher Freiheit bewegt, nimmt immer mehr überhand über den eigentlichen Maler, der dekorative Graphiker, der sich in ornamentalem Rankenwerk, pikanten Anspielungen und geistreichen Allegorien zu ergehen liebt, verdrängt den ehemaligen Landschafter, den aristokratischen Porträtisten der „Dame in Blau“. Somoff schafft in dieser Richtung ganz entzückende Sachen, voll prickelnden Esprits und verdient vollauf das Prädikat eines großen Meisters seiner kleinen Kunst (s. Abb. S. 285 u. S. 286).

Zusammen mit Somoff nennt man gewöhnlich den kleinen Künstlerkreis, der sich um die jetzt eingegangene Zeitschrift „Mir Iskustwa“ scharte. Da ist der stilistisch à la Muther glänzende und oft parteiische Kunstkritiker ALEXANDER BENOIS, der seinerzeit die Interieurs Petersburger historischer Lustschlösser künstlerisch stimmungsvoll wiedergegeben, jetzt hauptsächlich mit Illustrationen beschäftigt ist und eine Serie von Bildern geschaffcn hat, in denen er mit stilistischem Raffinement das höfische Leben des XVIII. Jahrhunderts rekonstruiert (s. Abb. S. 279). Da ist der talentvolle Buchkünstler, E. LANCERAY, der neulich mit einem



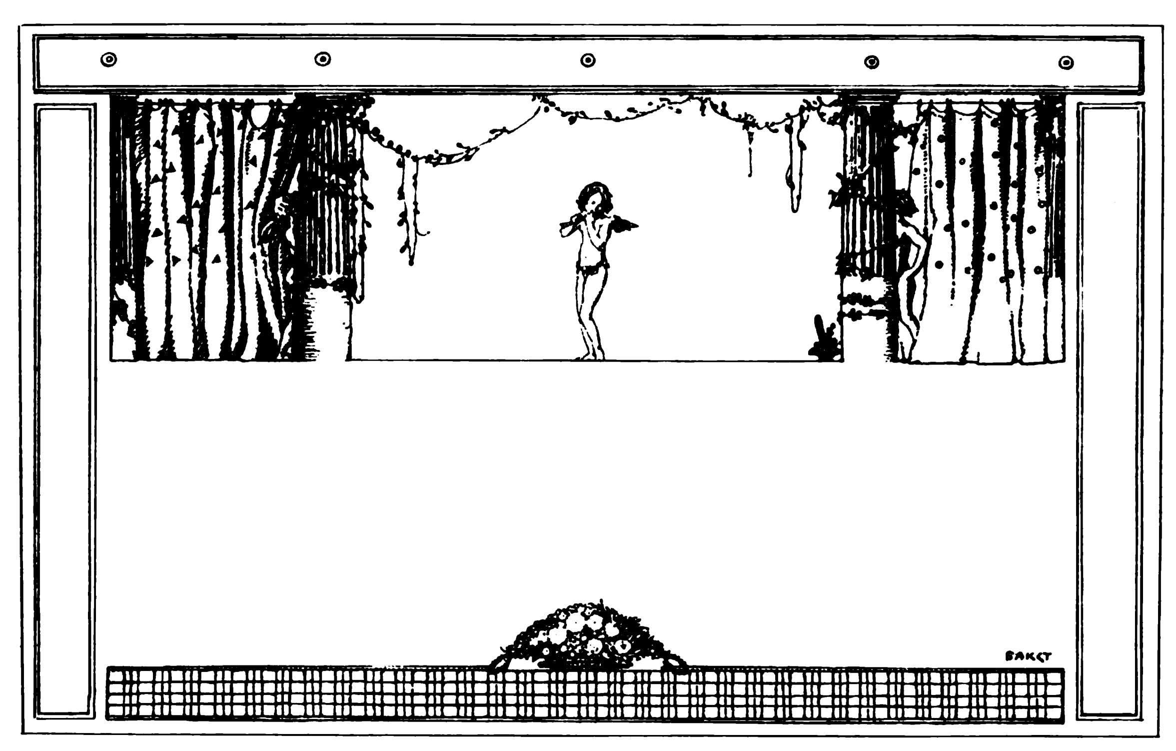
KONSTANTIN SOMOFF DER SPAZIERGANG

ausgezeichneten historischen Genre debütierte, und sein Kollege, M. DOBUSHINSKY, der im Großstadtbild neue dekorative Noten zu entdecken weiß, endlich der bereits als Porträtist genannte BAKST, dessen Stärke jedoch auf dem Gebiet der dekorativen Graphik liegt, zu welchem diese Künstlergruppe sich stets hingezogen fühlt (s. Abb. S. 273, 277, 286 u. 296).

Wir sind am Ende dieses flüchtigen Ueberblicks über die moderne russische Malerei angelangt, die zu so mancher allgemein ästhetischen Betrachtung Anlaß gibt und auf die näher einzugehen leider keine Möglichkeit war. Die russische Kunst hat sich in höchst ungünstigen Verhältnissen entwickelt, denn der unbarmherzige Druck, der hier seit mehr als einem Jahrhundert auf allen Aeusserungen freier Geistestätigkeit lastete, konnte auch auf das Kunstschaffen nicht ohne Wirkung bleiben. Wenn überall der erstrebte enge Kontakt zwischen Volk und Kunst noch viel zu wünschen übrig läßt, so steht doch nirgends das gebildete Publikum den Zielen und Idealen der modernen Kunst so fremd, ja feindlich gegenüber, wie in Rußland, und nirgends fand ihr Wachstum so viele Hindernisse wie hier. Sie hat, kämpfend, manche überwunden, aber welche Opfer waren dazu notwendig! Im letzten Jahrzehnt hat sich allerdings manches zum Bessern geändert, aber die Schaffung normaler Verhältnisse, eines fruchtbaren Bodens für die weitere Entwicklung der Kunst, bleibt auch auf diesem Gebiet jener glücklicheren Zukunft vorbehalten, welche alle Seiten des russischen Staats- und Gemeinlebens auf neuzeitlicher Grundlage umbilden und in neue Formen gießen wird.



VALENTIN SJEROFF BILDNIS



L. BAKST ZEICHNUNG

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

WIEN. Es verging bisher kaum eine Woche, ohne daß irgend eine Ausstellung eröffnet wurde, wiederholt in neu hinzuwachsenden Räumen. Den Anspruch auf Beachtung in einer Chronik dürfen sie alle erheben, wenn auch die sensationellen Erscheinungen begreiflicherweise nicht ebenso dicht gesät, ja im Grunde genommen, ausgeblieben sind. Einen tiefern Eindruck wird bloß die *Münchener Secession* hinterlassen, um so mehr, da sie korporativ in dem Gebäude der hiesigen gleichnamigen Vereinigung sich eingestellt hat und seit ihrem ersten so vollzähligen Besuch mehr als zwölf Jahre verflossen sind. Damals, im Spätherbst 1894, war sie im Künstlerhaus erschienen, vorkämpfend für die neue Kunst und brachte den Aufruhr in das stille Haus; nun begrüßt man sie freundnachbarlich auf verwandtem Boden und gedenkt des von jenem Ereignis uns trennenden Dezenniums wie glücklich überstandener Kriegszeiten. So ist die gegenwärtige Ausstellung mit Rücksicht auf die Wiener Lokalgeschichte nicht minder bedeutsam als sie, absolut genommen, ihr gültiges Gewicht hat. Ueber die einzelnen Künstler und ihre Werke braucht in dieser Zeitschrift, wo sie öfter die ihnen gebührende Würdigung schon erfahren haben, nicht ausführlich gesprochen werden. Was die drei Säle der Gemälde und den einen der Plastik — in dem Kabinett der Graphiker geht es bunter zu — auszeichnet, ist die Geschlossenheit des Auftretens, das Homogene bei aller Freiheit. Dabei muß in Rechnung gezogen werden, daß UHDE, der ja eben daheim sein Lebenswerk versammelt hat, nur durch das Kostümporträt Wohlmuths und eines seiner neuen Freilichtbilder (›Kind und Hund‹), STUCK außer durch kleinere dekorative Tafeln mit der ›Salome‹ nicht gerade glänzend vertreten sind, während frei-

KONSTANTIN SOMOFF DIE MASKE

lich die Königliche Pinakothek mit einer Anzahl von Hauptstücken aushalf, als da sind: HERTERICHS »Der schwarze Ritter«, EXTERS »Karfreitag«, JANKS »Halali« und SAMBERGERS »Porträt des Geheimrats von Reber.« Freiherr HUGO VON HABERMANN und ALBERT VON KELLER haben sich ebensowohl eingestellt, wie KNIRR (das famose »Selbstbildnis«), WINTERNITZ, PIEPHO, BORCHARDT, von den Jüngern ENGELS und WEISGERBER; PLEUERS »Feierabend« und die von ganz außerordentlichem Feingefühl getragenen Arrangements in zarten Tönen von HUMMEL verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Dann NISSL und EUGEN WOLFF, die Landschafter in allen Abstufungen von BENNO BECKER, CRODEL, REINIGER bis zu dem abseitigen HAIDER, die Tiermaler mit ZÜGEL an der Spitze und SCHRAMM-ZITTAU, der einmal in der »Frau und den Geißen«, sein gewohntes Stoffgebiet verlassen hat. Des Aufzählens Vollständigkeit kann auch bei den Bildhauern nicht angestrebt werden: THEODOR VON GOSEN und FRITZ BEHN fallen da besonders auf neben HERMANN HAHN, der sich in Büsten, Monumentalplastiken (Liszt-Denkmal und die Brückenfiguren »Bayern«) und Medaillen immer die gleiche statuarische Weisheit, die allem kleinlichen Naturalismus abhold ist, bewahrt. — Der rührige *Hagenbund* ließ seiner Vorführung der Arbeiten Meuniers eine Ausstellung mit gemischtem Programm folgen. Die ordentlichen Mitglieder sind gegen die Gäste und gegen den Nachwuchs, der eben erst Versprechungen gibt, in den Hintergrund getreten, doch nur der Zahl nach; qualitativ wachsen AUGUST ROTH, LUDWIG KUBA, JOSEF BEYER u. a. zusehends, den »Jungbund« mit den Schneemalern ADOLF GROSS und OTTO BARTH nicht zu vergessen. Graphiker aus Böhmen hatten vortreffliche Blätter beigesteuert: der verpariserte deutsche FERDINAND MICHL und die tschechischen SIMON, STRETTI und KASPAR. Einen weiteren Ueberblick über das Schaffen von LOUIS CORINTH, als es bisher in Wien möglich war, denn Berliner Künstler gelangen hierher sporadisch, bot eine gut gewählte Kollektion. Ungeachtet des in seiner Stille zutreffenden Porträts des Komponisten Ansorge trat es wieder zutage, daß die Stärke von Corinths Begabung in der Darstellung des nackten menschlichen Körpers liegt. Gerät sein Farbenauftrag mitunter ins schmierig Trübe, in dessen Chaos alle anderen Elemente zu ersticken drohen, so entschädigt dafür der packend persönliche Schmiß, das ungestüme Herausreißen eines Augenblickseindrucks, wie z. B. bei einer karikierten Boxerszene aus der Odyssee oder in dem »Karussell«, wo der bewegteste Impressionismus das letzte Wort hat. — Der *Aquarellistenklub* veranstaltet seine 21. Ausstellung im Künstlerhaus. Auch an ihm sind die Jahre, deren eingangs dieser Zeilen gedacht wurde, nicht spurlos vorübergegangen, das läßt schon das Plakat von KARPELLUS mit seinem gewählten Flächenstil und den wohltuenden Farben merken. Ueberwältigende Ausbrüche oder Genieblitze sind freilich nicht zu beobachten, dafür stößt man kaum mehr auf unreife Leistungen und auf Fabrikware, die nur der Kameraderie ihre Aufnahme verdankt; genug, daß Maler wie DARNAUT, ZOFF, ROBERT RUSS, um nur einige aus dem Gewimmel zu nennen, sich auf der alten Höhe seit der Gründung des Klubs behaupten. Das Ausland fällt diesmal, außer durch Radierungen von HEROUX (Leipzig) und ROSENSTAUD (Berlin), nicht auf, macht sich doch Oesterreich selbst nur in Wiener Künstlern vernehmbar. Unter den einheimischen Graphikern debütiert STEPHANIE GLAX, die einen ganzen Zyklus Algraphien »Abbazia« zusammenstellt; SUPPANTSCHITSCH, WESEMANN und PONTINI bewähren sich neuerdings durch monochrome Radierungen, in farbigen schildert RICHARD KRATKY Veduten vom Donaukanal. Wie denn überhaupt unsere Kaiserstadt auf der Suche nach interessanten Ausblicken oder heimlichen, verschollenen Winkeln sehr fleißig durchstreift wird, z. B. von WILT, GAUSE, CZECH, GRANER. In der Mödlinger Gegend ist FERDINAND BRUNNER zu Hause, wohl der feinste und dabei aufs Weite gerichtete Lyriker unter den Landschaftern, deren naturandächtigen Stimmungen man sich gerne hingibt. K.

BERLIN. *Keller & Reiner* haben die durch den Streit des Künstlers mit den Professoren und dem Unterrichtsministerium zu so eigentümlicher Berühmtheit gelangten Malereien GUSTAV KLIMTS für die Aula der Wiener Universität ausgestellt und ihren Einladungen eine Anzahl Preßstimmen und Geleitworte beifügen zu müssen geglaubt, in denen viel von »Freiheit der Kunst«, »Einsichtslosigkeit des Publikums« usw. die Rede ist. Aber solche Schlagworte treffen nicht den Kern der Frage, sondern stellen sie recht eigentlich auf den Kopf. Ein Künstler, der die Bestellung auf Monumentalmalereien für einen bestimmten Raum übernimmt, schafft keine



KONSTANTIN KOROWIN DIE WIRTIN



S. SUDBININ KOPF DES CHRISTUS, DER DIE HÄNDLER VERTREIBT

freien Kunstwerke, sondern unterwirft sich einem mehr oder minder eng umgrenzten Programm. Wer die Darstellung der Fakultäten für eine Universität wünscht, erwartet Bilder, die die Wissenschaften verherrlichen und nicht solche, die — was man auch immer sagen mag — dem unbefangenen Betrachter eher als eine Darstellung der Ohnmacht alles Wissens erscheinen. In der Philosophie sah ich, ehe ich die Erklärung las, nicht den erkennenden Menschengeist, der das Chaos zu durchdringen strebt, sondern einen Menschenknäuel, der an dem Unerforschten, Unerforschlichen vorbei ›klanglos ins Ungewisse hinabfällt‹. Ausser Zweifel steht es natürlich, daß man dann schon die Skizzen ablehnen mußte und mit der Kritik nicht auf die ausgeführten Werke warten durfte. Ebenso haben diese Bedenken nichts mit dem rein künstlerischen Werte der Bilder zu tun, deren farbige Gesamterscheinung einen raffinierten, in unserer Zeit nicht übertroffenen Geschmack zeigen und auch in Erfindung, Zeichnung und Komposition vieles Schöne enthalten. — *Cassirer* ist es gelungen, einen ganzen kleinen Saal mit Bildern des 1886 verstorbenen, erst nach seinem Tode zur Berühmtheit gelangten Diazschülers MONTICELLI zu füllen, diesen kleinen Brillantfeuerwerken der Farbe, auf denen man Bäume, Frauenleiber, kostbare Gewänder mehr ahnt als sieht. Das daran anstoßende Zimmer enthält eine Reihe Aquarelle von PAUL BAUM, in denen sich die Absichten des Künstlers reiner und liebenswürdiger aussprechen, als in seinen pointillistischen Oelbildern; der große Saal eine umfangreiche MÜNCH-Ausstellung, deren Zweck nicht recht ersichtlich ist, da sie uns über den Künstler auch nicht das geringste Neue sagt; das hinterste Zimmer die neuesten Werke LOUIS CORINTHS. Nach den letzten Proben seines Schaffens war man auf das Allerschlimmste gefaßt und atmet deshalb beinah' erleichtert auf, daß die Wirklichkeit hinter den Befürchtungen zurückbleibt. Des Brutalen gibt es leider freilich auch hier genug — man sehe nur das der Phantasie eines Schlächtergesellen entsprungene Bild ›Mars und Venus‹, bei dem einige Partien auch mit dem Schlächtermesser aufgetragen zu sein scheinen, oder die dicke Dirne, die ihr Strumpfband befestigt. Was Corinth leisten könnte, wenn mehr Disziplin und Empfindung seine Malerfaust leiteten, beweisen einige Teile seines ›Harem‹. Ich wüßte kaum einen deutschen Maler, der Brust- und Halspartien so gut, und sicher keinen, der sie besser zu malen verstünde. — *Schulte* hat einen Vorraum und einen ganzen großen Saal mit Bildern und Studien von JOAQUIN SOROLLA vollgehängt, den ich — trotz Zuloaga — für den besten lebenden Maler Spaniens halte. Trotz dieser enormen Fülle handelt es sich nur um die Trümmer einer in Paris veranstalteten, noch umfangreicheren Ausstellung, aus der die Franzosen die Perlen herausgefischt haben. Soll der Meister doch für eine Viertelmillion verkauft haben. So kommt es, daß keins von den lebensprühenden, aus Sonnenflecken und farbigen Reflexen zusammengesetzten großen Bildern mit Ochsengespannen, Trauben essern, Wäschebleicherinnen usw. zu sehen war, mit denen er seinen Ruhm begründet und befestigt hat. Das beste, was übrig geblieben ist, sind einige Bildnisse, so das sehr



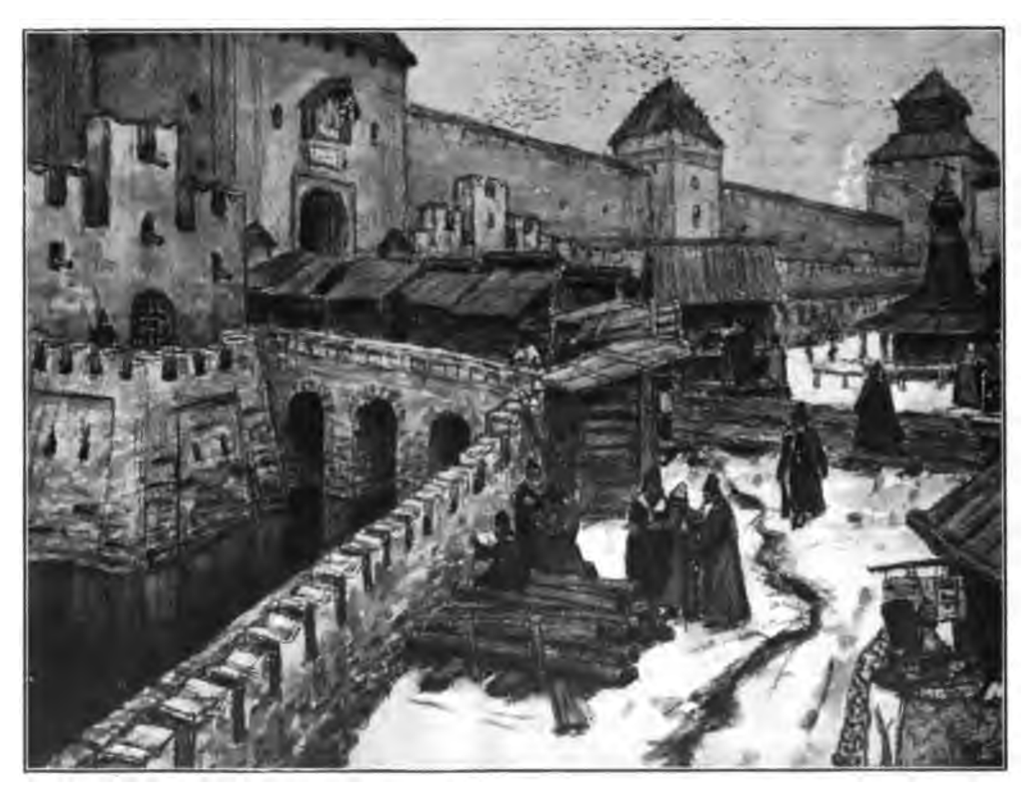
MICHAEL WRUBEL ZWEI HEILIGE



M. NESTEROFF
EINKLEIDUNG EINER NONNE



ILJA RJEPIN KLEINRUSSISCHE VOLKSSZENE



APPOLINARIUS WASSNETZOFF AUS DEM ALTEN MOSKAU

charaktervolle Doppelporträt seiner Eltern und ein Kinderbildnis mit einem stehenden Jungen in grauem Anzug und zwei sitzenden Mädchen in roten Kleidern, das sich in der geschmackvollen Anordnung und der sicheren Modellierung den besten Werken Sargents an die Seite stellen läßt. Aber auch unter den Studien findet sich vieles Köstliche. SOROLLA gehört zu der Gruppe der Zorn, Kröyer, Edelfelt, die aller Reflexion und Künstelei abhold, mit einer reinen Freude an der Natur, so wie sie ist, das Vermögen verbinden, sie rasch und sicher abzuschreiben und dadurch ihre Freude dem Beschauer mitzuteilen. Mit Worten wie »äußerliche Handfertigkeit« sind diese Männer nicht abzutun; ihre Hand ist nur die allzeit bereite Dienerin eines hellen Künstlerauges, eines empfänglichen Künstlerherzens. Außerdem finden wir bei Schulte einige prächtige ältere und neuere Landschaften von SCHÖNLEBER, ein paar fröhliche neue Arbeiten von KALLMORGEN und eine Kollektion von E. R. WEISS, der sich durch Münch, Cézanne und andre zur Selbständigkeit hindurchgearbeitet hat. Seine Blumen- und Früchtestilleben sind ungleich, zum Teil aber ganz hervorragend schön geordnet und gemalt, seine mehr gezeichneten als gemalten Bildnisse (seine Mutter, Peter Behrens, der alte Schmidt, ein Kinderporträt) wirken herb, schlicht und eindringlich. — Die LENBACH-Ausstellung bei *Gurlitt* enthält in der Hauptsache den Atelier-Nachlaß, darunter nicht nur manches unfertige, sondern auch wohl manches vom Meister selbst verworfene Werk. Lenbach konnte in schwachen Stunden ganz unverzeihlich schlechte Dinge machen. Daneben finden wir aber auch Köpfe, die in der ganzen modernen Porträtkunst überhaupt nicht übertroffen worden sind, so die des belgischen Ministers Frère-Orban, des Ministers von Delbrück, des Germanisten Bernays. Er hat hier keineswegs mehr hineingelegt als drin war, er hat auch nicht synthetisiert, aber er hat Momente zu erspähen und festzuhalten verstanden, in denen diese Männer ihr ganzes Sein offenbarten.

STUTTGART. *Ausstellung des Ortsvereins Stuttgart der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft.* Schon die Ausstellung vom vorigen Jahr brachte eine gewisse Ueberraschung, denn nicht nur, daß dieser jungen triebkräftigen Ausstellung von dem »altväterischen« Beigeschmack, wie man ihn Kunstgenossenschaftsausstellungen gerne nachsagt, auch nicht das Geringste anhaftete, nein, auch der Umstand, daß eine verhältnismäßig nicht große Künstlergruppe, der, mit Ausnahme von A. v. DONNDORF, sämtliche Professoren der Akademie, sowie die Maler PLEUER, REINIGER, FAURE u. a. m. fernstehen, trotzdem eine so überaus stattliche Ausstellung zu schaffen vermochte, durfte als eine Ueberraschung freudigster Art begrüßt werden. Ebenso wie diese erste erbringt die zweite weit umfangreichere Ausstellung den Beweis, daß in unserer Stadt eine geradezu erstaunlich große Anzahl einheimischer künstlerischer Talente sich kraftvoll regt. Die Mitglieder dieser Kunstgenossenschaft sind nämlich fast durchweg geborene Schwaben und so kann denn auch die in unserer Periode der Internationalen »Ausstellungsmalerei« doppelt erfreuliche Tatsache konstatiert werden, daß in dem Schaffen verschiedener unter diesen Künstlern, so in den Bildern von: J. KORNBECK, H. DRÜCK, REINHOLD SCHMIDT, E. STARKER, K. GOLL, K. SCHMAUK, E. WIRSUM u. a. m., ein Zug von schwäbischer Eigenart und Rasseneigentümlichkeit zu verspüren ist. Am meisten freilich bei dem Senior dieser Gruppe, bei JULIUS KORNBECK, der in seinem winterlichen Dörflein, in dem bei aller liebevollen Durchbildung des einzelnen eine feine Tauwetterstimmung festgehalten ist, ein typisch schwäbisches Bild gebracht hat. Gleich Kornbeck lebt auch H. DRÜCK schon seit Jahren draußen auf seinem Neckardörflein und dieser stille Frieden einer ländlichen Abgeschiedenheit spricht auch aus seinem von Heimatluft durchwehten Bilde, das nur etwas mehr Tiefe und Raumwirkung haben dürfte. Wohl eine der bedeutendsten Landschaften dieser Ausstellung ist E. STARKERS »Herbst« mit seiner prachtvollen, den Gipfel des Waldberges vergoldenden Abendsonne, indessen auch K. SCHICKHARDTS »Abendstimmung« mit den rötlich leuchtenden Wolkenballen, K. SCHMAUKS ungemein frisches Schneebild mit Jäger, E. WIRSUMS



LEON BAKST BILDNIS DER GRÄFIN KELLER

hervorragend schönes tieftoniges »Neckartal«, H. SEUFFERHELDS »Heimkehr« sind treffliche Arbeiten, wie auch CHARLOTTE BÜCHELER, H. DIEZ, A. GÄRTNER, P. HUBER, JOHANNA KOCH, HEDWIG MOHN, SALLY WIEST, JULIE ZANDERS, F. ZIX gut vertreten sind. Wenn die Ausstellung so umfangreich geworden, so liegt dies zum Teil daran, daß auch Mitglieder der »Freien Vereinigung« sich an derselben beteiligt haben, zum Teil aber auch, daß man einem begabten Mitglied, KARL GOLL, zu einer umfassenden Vorführung seines künstlerischen Schaffens Gelegenheit geboten hat. Goll ist ein feines empfindsames Talent; die Sonne glüht in seinen Naturstudien nicht mit der Pracht wie bei Pleuer, ein zartes Leuchten, ein feiner, fast resignierter Zug spricht aus diesen Arbeiten, unter denen die Vorfrühlingsstimmungen wohl die eigenartigsten sind. Einige ungemein frische Porträtskizzen zeugen von der Vielseitigkeit dieses Künstlers. Das Porträt ist überhaupt in dieser Ausstellung gut vertreten und zwar vor allem durch HANS WEISSHAARS treffliche Damen- und Kinderporträts, deren Art und Auffassung schon deshalb hervorgehoben werden soll, weil es in unserer Stadt, nach dem Weggang des Grafen Kalckreuth, an Porträtmalern von künstlerischem Charakter etwas fehlt. Auch LEO BAUER ist mit verschiedenen Bildnisstudien, vor allem aber mit einigen kleinen, feintonigen Studien gut vertreten und ebenso R. SCHMIDT, der treffliche Soldatenmaler, mit einigen seiner überaus feinstudierten und wirkungsvoll komponierten Arbeiten. Einige Bildnisse von CLARA RETTICH, TH. BOHNENBERGER, TH. LAUXMANN, sowie die Bilder des den Münchnern wohlbekannten G. JAUSS wären noch zu erwähnen und des weiteren die Namen MARIE OSTHOFF-HARTMUTH, E. RATH, ANNA PETERS, P. SCHMALZRIED, ELISE DRÜCK, P. SCHNORR, W. QUACK. — Unter den Plastikern ist G. RHEINECK mit einer lebensvoll aufgefaßten Mädchenbüste, vor allem aber mit einem intim und plastisch empfundenen Kinderköpfchen an erster Stelle zu nennen. Unter den übrigen, zum Teil recht guten Arbeiten lesen wir die Namen A. v. DONNDORF, F. BÖRES, E. KIEMLEN, JULIE SAUTER. Aquarelle, Pastelle und Schwarz-Weiß-Kunst sind gleichfalls aufs beste vertreten.
H. T.



O. BRAZ — BILDNIS

WIESBADEN. Eine kleine, aber auserwählte Ausstellung zweier bedeutender und in ihrer Richtung verwandter Künstler veranstaltete im Dezember 1906 der Nassauische Kunstverein zu Wiesbaden im Festsaal des dortigen Rathauses. Den Grundstock bildete eine Kollektion von 19 Oelgemälden GUSTAV SCHÖNLEBERS, die sich der Entstehungszeit nach über die ganze Periode seines reichen Schaffens verteilten. Das älteste darunter aus hiesigem Privatbesitz war vom Jahre 1872 und gab vom jenseitigen Ufer aus einen Blick auf Venedig, dessen Paläste und Kuppeln im Hintergrunde emporragen. Segelboote und vorn am Strande lagernde Fischer offenbaren in Haltung und Zeichnung noch eine gewisse Unsicherheit, im Kolorit erinnert das Bild merkwürdigerweise an Eduard Hildebrandt. Interessant war es, denselben Gegenstand in einem zweiten, ebenso umfangrciehen Bild vom Jahre 1876, gleichfalls in hiesigem Privatbesitz, mit sehr viel größerem Können behandelt zu sehen. Auf ganz anderer Höhe standen die übrigen Erstlinge des Meisters, die »Dünen von Scheveningen«, das »Wolfstor«, »Straße in Nymwegen« und wie sonst noch diese kleinen feinen Bildchen heißen mögen aus der Zeit, da die Großmeister von Barbizon Schönleber und seinen späteren Schwager Baisch, als sie sich in Adolf Liers Atelier kennen lernten, noch in ihrem Banne hielten. Eine der besten Darstellungen aus dieser Epoche »Gorkum« — entstanden 1883 — wurde von der städtischen Gemäldegalerie zu Wiesbaden erworben. Der Beschauer erblickt vor sich die gewaltige Wassermasse der Merwede, am fernen Uferrand glitzern im Nebel die Türme und Ziegeldächer der alten Wasserfestung Gorkum, bis zu der im niederländischen Freiheitskampf die Wassergeusen vordrangen, um sie mit stürmender Hand zu nehmen. Mehrere dieser anspruchslosen älteren Darstellungen, deren der Meister nur noch einige wenige besitzt, haben hier in Wiesbaden ihren Liebhaber gefunden. — Die mittlere Schaffensperiode Schönlebers, die Zeit, da er jene süddeutschen Städteansichten voller Poesie oder die feingestimmten Vorfrühlingsbilder mit und ohne Ueberschwemmung in ihrer silbrigen Farbe schuf, war in der Ausstellung leider nur in einigen Proben vertreten. Umso besser aber konnte man den modernen Schönleber in seiner ganzen Vielseitigkeit kennen lernen. Ein Teil dieser Bilder, »Besigheim«



A. RIABUSCHKIN — IN DER KIRCHE



SERGEJ KOROWIN WALLFAHRER

»Von der englischen Küste«, »Domburg« und einige italienische Landschaften waren im Sommer und Herbst auf der nationalen Kunstausstellung in Köln ein Hauptanziehungspunkt gewesen. Sie zeigen, wie vollständig dieser Meister der Farbe auch die letzten Reste traditioneller Atelierbeleuchtung abgestreift und wie er seinen Uebergang zur Pleinairmalerei aufs glücklichste vollzogen hat. — Darf man in dem Karlsruher Malerpoeten, der übrigens im vergangenen Frühjahr in den »Rheinlanden« interessanten Aufschluß über sein Werden gegeben hat, die Harmonie seiner Entwicklung bewundern, so hat HERMANN BAISCH, der (1894) mitten in seiner besten Manneskraft dahingehen mußte, ein minder gutes Los gezogen. Zahlreiche seiner duftigen Darstellungen aus den Schwarzwaldtälern und den Niederlanden sind in hiesigem Privatbesitz. Hinzugekommen waren zwei mächtige Bilder aus seiner besten Zeit aus der Mainzer und der Wiesbadener Galerie. All das Gute und Liebenswürdige, was Schultze-Naumburg in seinem Nachruf in dieser Zeitschrift (Band IX, S. 282) über H. Baisch gesagt hat, konnte man in unserer Ausstellung nach empfinden. Wahrlich ein heller, freier Klang geht von diesem Künstler aus, dessen Gedächtnis auch in einer besonderen Veröffentlichung in unserer so schnell dahinlebenden Zeit festgehalten werden sollte! L...ng

ANTWERPEN. In hiesigen Künstlerkreisen waren schon vor längerer Zeit Klagen über die Arbeit der Jury bei den letzten Ausstellungen des Cercle royale artistique entstanden. Daraufhin hat der Cercle an etwa 1000 belgische Künstler die Umfrage gerichtet: »Ist es wünschenswert, daß zu den offiziellen belgischen Kunstausstellungen je ein Werk eines Künstlers, der ausstellen will, ohne weiteres zugelassen werden soll?« Da nur 239 Antworten, von welchen 208 zustimmend, 21 verneinend, 10 gleichgültig lauteten, eingelaufen sind, kann von einer Lösung der Frage, die ja auch anderwärts schon erörtert wurde, nicht gesprochen werden.

MÜNCHEN. Aus der Winterausstellung der Sezession wurden von der Sezessionsgalerie angekauft: F. VON UHDE, Alter Biergarten in Dachau Oelgemälde), Baumlandschaft von ADOLF HÖLZEL (Zeichnung).

POSEN. Im Dezember—Januar veranstaltete das Kaiser Friedrich-Museum eine Ausstellung von Arbeiten des Pariser Radierers EUGÈNE BÉJOT und eine Sonder-Ausstellung von Gemälden MAX SLEVOGTS, die sich über die Jahre 1893 bis in die jüngste Gegenwart erstrecken. Aus seiner älteren Zeit die »Ringer« (1893) und ein »Jagdstill ben« (1894), dann eine Anzahl kleinerer Bilder mit in der Bewegung meisterhaft gegebenen Studien aus dem zoologischen Garten (»Tigerkäfig«, »Panther«), der »Papageienmann«, der »Mann mit dem Esel«, einige Stilleben (Blumen, antike Gläser und Schmuck) u. a. m. An figürlichen Hauptwerken sind der »Verlorene Sohn« und der »Kreuzritter« zu erwähnen; an Bildnissen das »Selbstbildnis« mit seiner hinter den anspruchslos grauen Tönen und der bescheiden absichtslosen Stellung doch hervortretenden festen Männlichkeit, der »Kolonialdirektor Dernburg«, der Mann, der »keine Vergangenheit, sondern nur eine Zukunft« hat und der »Gelehrte in der Laube«, dieses Ideal eines Freilichtbildnisses. Koloristisch von unendlicher Feinheit ist die »Dame im Pelzjackett« (1905), stehende Kniefigur vor grauem und braunem Grunde. Das leicht zur Seite geneigte Gesicht von einem schwarzen Schleier verhüllt, hinter dem die lieblichen Formen doch voll, ja feiner zur Geltung kommen, als es ohne ihn der Fall sein würde. Der graue Pelz von einer wunderbaren Stofflichkeit. Der »Reiter« leitet schon über zu den Landschaften, die in größerer Zahl vertreten waren. In ihnen viel Helligkeit, wie in dem bekannten »Sommermorgen«, wo das Raumproblem vielleicht nicht ganz glücklich gelöst ist, in der »Parklandschaft« mit der blühenden Kastanie und den bläulichen Schatten der flimmernden Frühlingssonne; in dem Bilde »An der Felswand« mit der lesenden Dame und der köstlich-

duftigen Ferne tief unten, mit den roten Dächern im Grünen und den in wohligen Kurven die Abhänge sich hinabziehenden Wäldern. Am schönsten sind die Bilder, die einen ruhigen Aufbau bei völliger Klarheit in der Gestaltung bis in die letzte Ferne gaben; so in der Landschaft mit dem kahlen, schon mit der Hälfte des Stammes und mit der ganzen mächtigen Krone gegen den Himmel gesetzten Baum und dem Herbstlaub links und rechts des Weges; im Grunde die ruhig bläulichen Linien der Hügelketten. Der weite Himmel von einem nur an wenigen Stellen helleren Grau. Aehnlich der »Segelschiffhafen in Hamburg« mit den mächtigen Vertikalen der Pfosten und Pfähle im Vordergrunde, dem Gewirr von Fahrzeugen rechts und dem weiten Ausblick links. Sehr farbig ein »Hamburger Fleet«, von Kähnen belebt; wieder auf das feine Grau gestimmt mit nur wenigen kräftigeren Tönen das köstliche »Alsterbassin«, schräg von einer Holzbrücke durchschnitten; weit im Grunde das violett-bläuliche Häusermeer Hamburgs. — Das »Fleet« erwarb eine Posener Kunstfreundin, der »Reiter« wurde vom Museum angekauft. Dieses erwarb kürzlich auch das Oelgemälde »Orpheus« von HANS THOMA, ein umfangreiches Werk aus dem Jahre 1898. Im Vordergrund sitzt auf einem großen Steinblock auf blumiger Wiese Orpheus, im roten Rock zur Laute singend, rechts lauschen ein bekränztes Mädchen und ein Alter; links und vor Orpheus Tiere gelagert und herbeikommend. Das Schönste ist aber die Landschaft, ein erster Frühlingstag voll köstlich-herber Frische. Den Mittelgrund bildet ein weites Tal, von einem Bach durchflossen; von links her zieht sich eine Hügelkette in das Bild hinein, im Hintergrunde leuchtet ein hoher schneebedeckter Gipfel auf. Das Ganze ist ein für Thomas großzügige, entwickelte Landschaftskunst überaus charakteristisches Werk.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Nach der Wanderausstellung der bekannten französischen *Neo-Impressionisten,* wie SIGNAC, BONARD, GAUGUIN, GOGH, V. RYSSELBERGHE, SEURAT, VUILLARD u. a., die die hiesigen Künstler mit vollstem Rechte ebenso lebhaft interessierten, wie sie das liebe Publikum entsetzten, folgte eine ausgewählte umfangreiche *Sammlung Badischer Fürstenbildnisse aus Großherzoglichem Privatbesitz,* die ganz besonders vom historischen als auch vom künstlerischen Standpunkt hochinteressant war. Man sah hier treffliche Werke der Barock-, Rokoko- und besonders der Empire-Perioden von den Schülern J. L. DAVID'S, PASCAL GÉRARD, dem Engländer GEORGE DAWE, dem Schweden K. F. V. BREDA, dem Deutschrussen ERNST BOSSE aus Riga, dem bekannten Meister der Münchener Schönheitsgalerie JOSEPH STIELER und den einheimischen Meistern KISLING, IWANOW, J. ZOLL und J. PH. BECKER. Dann folgten die bekannten Fürstenmaler F. X. WINTERHALTER und JOHANN GRUND, die Overbeck-Schülerin MARIE ELLENRIEDER, ALBERT GRÄFLE und der neuentdeckte Künstler der Biedermeierepoche JOSEF WEBER aus Mannheim mit zum Teil auserlesenen Werken. Daran schlossen sich die Vertreter der neuen Karlsruher Kunst wie KARL FRIEDRICH LESSING, MARIE GRATZ, AUGUST HÖRTER, der Züricher Meister WILH. FUESSLI, FERD. KELLER und sein talentvollster Schüler OTTO PROPHETER, KASPAR RITTER. KARL HOFF und ERNST SCHURTH, denen sich die Berliner Porträtisten RICH. LAUCHERT, GUSTAV RICHTER und der klassische Meister der Porträtkunst FRANZ LENBACH würdigst anschlossen. — Dann folgte eine große Kollektion von ERNST OPPLER-Sluis, der sich an den modern englischen Porträtisten mit viel Glück gebildet hat, eine solche von ADOLF LUNTZ, die deutlich den talentvollen Schönleber-Schüler erkennen läßt. Sehr gute Sachen brachten ferner ALFRED SCHNARS-Freiburg, S. von LETH-Kandel, die Professoren BERGMANN und HANS VON VOLKMANN dahier, FERD. DOERR und HCH. FREYTAG sowie der *»Märkische Künstlerbund«* und ED. ZETSCHE-Wien. Von WILH. TRUEBNER waren ein Reiterbildnis des Großherzogs von Baden, Pferdestudien und Landschaften aus dem Park vom Schlosse Hemsbach ausgestellt, die den kraftvollen eigenartigen Meister von seiner vorteilhaftesten Seite zeigten. Auf dem Gebiete der Plastik sind die geistvollen, interessanten, wenn auch nicht immer ganz reifen Arbeiten von BENNO ELKAN-Dortmund höchst beachtenswert, insbesondere seine lebensvollen naturwahren Porträtmedaillons bekannter Persönlichkeiten.

BUDAPEST. Die Kunstsaison dominierten die Kollektiv-Ausstellungen. Im *Nemzeti Szalon* hat Ö. KACZIANY seine neueren Werke gezeigt: es sind Phantasieschöpfungen eines in ahnungsvoller Traumwelt dahinlebenden Künstlers. — In den mit



FÜRST P. TROUBETZKOI DER BILDHAUER AUGUST RODIN



L. PASTERNAK STUDIE

feinem Geschmack umgestalteten Lokalen des *Könyves Kálmán* haben die beim Publikum sehr beliebten Künstler KÉZDI-KOVACS, PALLYA, VAJDA und SZIKSZAY nacheinander ausgestellt. — In der *Kunsthalle* hat die Winterausstellung rege Teilnahme gefunden, wo man besonders den Kollektionen der nordischen Völker: der Finnen, Schweden, Norweger und Dänen große Aufmerksamkeit entgegenbringt. Auch die ungarische Abteilung ist frisch und farbig. STROBENTZ, PERLMUTTER, KANN ragen hervor. — Der *Nemzeti-Szalon* baut jetzt sein neues Lokal, welches Mitte Februar eingeweiht werden soll. B. L.

BREMEN. Die Kunsthalle hat im Laufe des letzten Jahres wieder eine Reihe bedeutender Erwerbungen machen können, bei denen Spenden und Vermächtnisse den Anschaffungsfond ergänzten. Von den Gemälden nennen wir an erster Stelle das prachtvolle Porträt, das MONET nach seiner Gattin 1866 malte und das unter dem Namen Camille oder la femme à la robe verte bekannt ist; ferner eine kleine Landschaft von CAMILLE PISSARRO, einen Studienkopf (Frau v. Schraudolph) von W. LEIBL und ein Tierbild von WILLEM MARIS. Unter den Skulpturen ist die wichtigste die getönte Marmorfigur eines Mädchens von ARTUR VOLKMANN, ein Geschenk des Herrn Franz Schütte, ferner Bronzen von CIPRI BERMANN (Kentaur), GEORG ROEMER (Tänzerin), RODIN (Bürger von Calais) und AR. MAILLOL (sitzendes Mädchen).

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Landschaftsmaler RAOUL FRANKE ist an das Wiener Burgtheater berufen worden, um dort neben Professor Leffler das Dekorationswesen zu leiten.

GESTORBEN: in Wien der kroatische Porträtist und Miniaturist KARL VON KOBIERSKI am 29. Januar im Alter von 59 Jahren; in Frankfurt a. M. Historienmaler Professor W. A. BEER im Alter von 69 Jahren, Leiter eines Meisterateliers am Städelschen Kunstinstitut; in Brighton der elsässische Schlachtenmaler und Illustrator CH. A. TOUCHEMOLIN, 77 Jahre alt.



L. BAKST ZEICHNUNG

Redaktionsschluß: 12. Februar 1907 Ausgabe: 28. Februar 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



KAVALIER IN BRAUNEM ROCK



PORTRÄT EINER DAME

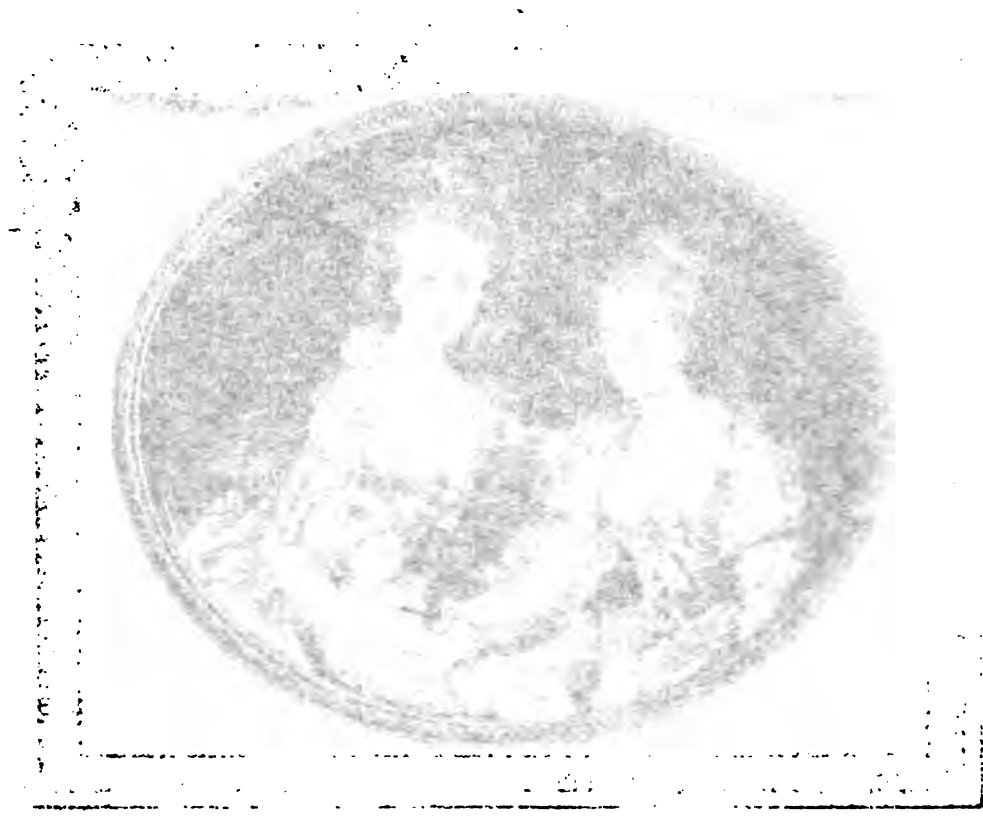


ERZHERZOGIN MARIE KLEMENTINE?



GRAF PLATON SUBOW (?)

H. F. FÜGER



P. A. HALL DI[illegible] DES KÜNSTLERS

[illegible]RÄTMINIATUREN

[illegible] W. VON CARNAP

Wie kommt's nur, daß gegenw[illegible] den Kreisen der großen Gesells[illegible], eine so große Freude und Wertsch[illegible] Porträtminiaturen erwacht ist, daß diese [illegible] von Jahr zu Jahr zu wachsen scheint [illegible], daß wir schon große Porträtminiaturist[illegible], die für ein einziges Bildchen eben[illegible] sende fordern könnten, als das [illegible] Quadratzentimetern umfaßt?

Von den Museen kommt solch[illegible] gewiß nicht. Da sind die [illegible] zumeist in großen Reihen zu[illegible] ausgestellt, als ob nur die Masse [illegible] lerische Werke wertvoll mache [illegible] nehme nur wirken könne, [illegible] Menge zeigt.

Und doch äußert sich [illegible] Miniaturen am stärksten [illegible] besonderen Art *kunstsam[illegible]* Wenn mehr Porträts en [illegible] würden, hätten wir wahr[illegible] ganze Reihe von Künstlern [illegible] die mit unseren berühmt[illegible] Gegenwart erfolgreich rival[illegible]

Die Freude a[illegible] schmacksnoten d[illegible] die uns die [illegible] Miniaturporträts [illegible]önnte, wenn w[illegible] [illegible] Sammler [illegible]





PORTRAT EINER DAME



ERZHERZOGIN MAR[illegible]



[illegible] PLATON SUBOW (?)



P. A. HALL — DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS

PORTRÄTMINIATUREN

Von W. von Carnap

Wie kommt's nur, daß gegenwärtig, in den Kreisen der großen Gesellschaft zumal, eine so große Freude und Wertschätzung alter Porträtminiaturen erwacht ist, daß diese Freude von Jahr zu Jahr zu wachsen scheint — ohne daß wir schon große Porträtminiaturisten hätten, die für ein einziges Bildchen ebensoviele Tausende fordern könnten, als das Bildchen an Quadratzentimetern umfaßt?

Von den Museen kommt solche Freude gewiß nicht. Da sind die feinen Arbeiten zumeist in großen Reihen zusammengedrängt ausgestellt, als ob nur die Masse solche künstlerische Werke wertvoll mache, als ob das Vornehme nur wirken könne, wenn es sich in Menge zeigt.

Und doch äußert sich das Interesse für Miniaturen am stärksten als Erscheinung einer besonderen Art *kunstsammlerischer* Tätigkeit. Wenn mehr Porträts en miniature bestellt würden, hätten wir wahrscheinlich schon eine ganze Reihe von Künstlern und Künstlerinnen, die mit unseren berühmten Porträtisten der Gegenwart erfolgreich rivalisieren könnten.

Die Freude an gewissen herrschenden Geschmacksnoten des 18. Jahrhunderts ist's wohl, die uns die steigende Wertschätzung feiner Miniaturporträts genugsam schon erklären könnte, wenn wir zunächst an die große Zahl der Sammler solcher Bijoux, weniger an die sehr, sehr kleine Zahl der Bestellerinnen und Besteller denken. — Denn nicht zufällig gehören die schönsten und höchstbezahltesten Miniaturen dem großen vorrevolutionären Jahrhundert an.

Wie die Schabkunstblätter des 18. Jahrhunderts eines Bartolozzi, eines John Smith, eines Richard Earlom, eines Green auf einer Höhe des Preises stehen, die kaum mehr gesteigert werden dürfte, wie die englischen Gemälde eines Gainsborough, Romney, Raeburn, Hoppner, die gerade in jenen Schabkunstblättern unübertrefflich kopiert und vervielfältigt wurden, wenigstens in jenen Kreisen gegenwärtig außerordentlich hoch geschätzt werden, die schon aus einer gefestigten Kulturtradition heraus als wählerische Kenner uns entgegentreten, — so ist die Freude an Porträtminia-



SAMUEL SHELLEY UNBEKANNTE DAME



CHR. FR. ZINCKE DIE HERZOGIN VON BUCKINGHAM

turen nur eine weitere Erscheinung einer endlichen und glänzenden geschmacklichen Rechtfertigung der Kunst des 18. Jahrhunderts. —

Es ist sehr schlecht gemacht worden, das große gesellschaftsfreudige Jahrhundert von unseren biederen Großeltern, die der verstorbenen Zeit wohl zeigen wollten, wie still und ernst zu leben ziemlich und sittlich wäre.

Und nun führen doch wieder jene eleganten und kranzgezierten Möbel, die die Salons einer Marie-Antoinette und ihrer königlichen Gesellschaft charakterisieren, einen leichten Kampf gegen das allzu Biedere, allzu-Simple einer Zeit, die das Heitere im Nüchteren, die das Schöne in allem sah, was irgendwie von Humanität und Treu und Redlichkeit zu radebrechen schien.

Aus solchen mehr oder weniger, freilich atavistischen Geschmacksneigungen einer Gesellschaft, in der ein Poet und Philosoph die selbstherrlichen Anschauungen der Könige des 18. Jahrhunderts als ein Uebermenschentum allen Menschen pries, läßt sich die Freude am Louisseize, am Chippendale und Sheraton, an Gainsborough oder David erklären und damit auch die begründete Steigerung an Preisen, die für Porträtminiaturen bezahlt werden.

Doch schalten wir einmal die Geschmacksvorliebe für alles das, was mit Louis-seize und Empire am raschesten bezeichnet wird, aus, und fragen wir rasch, wie doch sehr viele eine Malerei so teuer zu bezahlen geneigt sind, die das ganze Gegenteil von dem, was in so manchem Saale unserer Kunstausstellungen mehr als uns lieb oft zu sehen. — Man wolle nur an das Technische einerseits, an das Gegenständliche andrerseits in der Malerei denken.

Die Mehrzahl unserer zuletzt doch für den Salon bestimmten Ausstellungsgemälde sind in einer so breiten Weise gemalt, sie schreien so laut die Tendenz hinaus, „der Reiz des Unvollendeten sei künstlerisch“, daß ein Auge, das an feinere Malweise, an fein und zierlich ausgeführte Formen gewöhnt ist, nur kurze Zeit gereizt wird durch Flüchtigkeit der Mache, bald aber sich abgestoßen fühlt und Bilder ersehnt, die auch bei näherem Betrachten vollen Reiz des Genusses gewähren. So erscheint die Vorliebe in vielen Kreisen für die geradezu äußerst fein gemalten kleinsten Porträtbildchen auch als Reaktion auf



P. A. HALL • DIE SCHWESTERN GUNNING



RICHARD COSWAY LADY PAGET



W. H. CRAFT J. REYNOLDS



J. B. ISABEY UNBEKANNTE DAME



RICH. COSWAY • LADY E. FOSTER

den Ueberdruß an pastos gemalten, Raum verschwenderischen, und nur von weitem recht genießbaren Bildern verständlich.

Und diese Tendenz des Ansichtigwerdens und Besitzens einer Malerei en miniature, die oft genug eine geradezu erstaunliche Virtuosität der Pinselführung voraussetzt, wird unterstützt durch die Eigenartigkeit der besonders bevorzugten Erfassung von Gestalten bezwingender Grazie, oder doch einer Anmut, die, durch das geschichtliche Auge des Sammlers betrachtet, den Charakter einer erzwungenen Süßigkeit, langweiliger Liebenswürdigkeit verliert.



R. COSWAY • LADY HARCOURT

Doch, ist denn die Wertschätzung der Miniaturporträts besonders des 18. Jahrhunderts wirklich so gestiegen? — In Deutschland ist davon freilich noch nicht allzuviel zu bemerken. Aber in Oesterreich, in Frankreich, ganz auffallend in England bringt man dieser großen Kunst in kleinster Form ein Interesse entgegen, das kaum ohne Folgen für die Kunstanschauung bleiben dürfte.

Ausstellungen, Sammlungen und Auktionen von „paintings in little“ sind in England schon lange beliebter als bei uns. Schon 1842 wurde die berühmte Horace Walpole-Kollektion versteigert und erregte Aufsehen. 1860 veranstaltete die Society of arts eine Ausstellung der Miniaturen des Sir W. C. Roß. 1865 und 1879 und 1880 fanden in London große Ausstellungen von alten Miniaturporträts in Privatbesitz statt: Und dann wurden nacheinander in den Jahren 1889, 1890, 1891 Ausstellungen veranstaltet, die die Miniaturen erst des Hauses Stuart, dann des Hauses Tudor, dann des welfischen Hauses zeigten. In der Miniatur-Porträtausstellung im Burlington-Klub in London wurden 1891 etwa 2000 paintings in little zur Schau gestellt. In der schon erwähnten Leihausstellung von 1865 war diese Ausstellungszahl um ein tausend Nummern übertroffen. Allerdings waren damals überhaupt Werke von kleinster Art ausgestellt, also nicht nur Porträts.



UNBEKANNTER MEISTER • HANS HOLBEIN D.J.

Solche Veranstaltungen setzen nicht nur ein großes allgemeines Interesse voraus, sie sind nur möglich bei der Existenz großer Privatsammlungen. An solchen, die ganz allein auf diesem Gebiete reich zu nennen sind, fehlt es im alten England nicht. Die Königliche Sammlung in Windsor, die Montagues-House-Kollektion sind etwa nur die berühmtesten. Außerhalb Englands ist die Sammlung des Kaisers Wilhelm, die der Königin von Holland, des Kaisers von Oesterreich bekannt. Das liegt ja im Charakter dieser Malereien, die immer als bevorzugte Geschenke an hoch auszuzeichnende Persönlichkeiten galten, daß im Besitze der fürstlichen Höfe oder im Besitze alter und hoher Adelsfamilien am meisten Miniaturporträts sich finden.

Zudem umfaßt ja die Geschichte der Miniaturmalerei nicht nur das 18. Jahrhundert, sondern sie geht zunächst bis ins 15. Jahrhundert, und die Porträtminiaturen sind nicht nur als



JOHN SMART MARIA COSWAY

selbständige Bilder, sondern als Schmuck von Tabatièren, Puderdosen, Bonbonnieren, überhaupt von Bijoux im allerweitesten kostbaren Sinne des vielsagenden Wortes zu finden.

Doch soll hier die ganze Geschichte der Miniaturporträtmalerei, als einer Geschichte der Liebenswürdigkeit der Fürsten vielleicht, nicht einmal nur skizziert werden. Es genüge die Erinnerung an Holbein den Jüngern, um englische und deutsche Sammler durch einen Künstler ausgesprochen internationaler Bedeutung zu verbinden.



FRANZÖSISCHE SCHULE NAPOLEON ALS KNABE

Und als an Franzosen wäre an Fouquet, dann an Clouet zu erinnern — schließlich an Cathérine Perrot, die bereits 1683 und 1686 Lehrbücher über die Miniaturmalerei veröffentlichte. Das eine dieser der Dauphine gewidmeten Bücher trägt den bezeichnenden Titel: „Les leçons royales ou la manière de peindre en mignature". Deutsche und Niederländer wären genug zu nennen, aber nicht den ältesten Miniaturen wendet sich das Interesse zu, das späte 17., vor allem das 18. und das erste 19. Jahrhundert, die sind es, deren Künstler am höchsten auf diesem feinsten Gebiete bewertet werden. Mit diesen knappen Erinnerungen an einige Künstler wird die Frage des Wettstreites der Nationen auf diesem Gebiete berührt. Da ist wohl nicht lange mit der Antwort zu zögern. Zu einem besonderen malerischen Gebiete, zu einem Kunstgebiete von höchster Art wurde zweifellos die Miniaturmalerei des Porträts in England. Aber diese Kunst blühte auch in Frankreich, die große Ausstellung von Miniaturen in Wien im Jahre 1905 hat den Beweis erbracht, wie viel und wie bedeutend das ist, was österreichische Künstler hier geleistet — und die Kunstgeschichten Füßlis, Lichtwarks, Labans, Frimmels haben uns für die Schweiz, für Hamburg, für Deutschland so manchen ganz hervorragenden deutschen Miniaturmaler kennen gelehrt, daß die Anschauung, Deutschland stehe hier weit zurück, von vornherein korrigiert wird. Ein Blick auf unsere Abbildungen köstlichster Bildchen Fügers, Daffingers und des geborenen Dresdners Zincke diene vorläufig schon als Hinweis auf Tüchtigkeit auch deutscher Künstler der Miniatur.



J. B. ISABEY MRS. DAMER

Einer der ältesten Miniaturmaler, die uns hier durch Abbildungen ihrer Werke interessieren, ist SAMUEL COOPER (1609—1672) (s. Abb. S. 305, 307). Der Gegensatz seiner Auffassung zu den delikaten Bildern einer gezierten Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ist auffallend. Es ist aber nicht nur die Erinnerung an eine Zeit ern-

ster Kämpfe, fanatischer Bürgerkriege, Aufstände und Religionsstreitigkeiten, die in seinen Porträts auflebt — eine starke künstlerische Auffassung, ein gewaltiger Ernst, im kleinsten Raume auch die Größe eines Großen, wie Oliver Cromwell, zu fassen, das kennzeichnet Coopers Art. Mit Recht sagt Walpole von diesem Künstler, er sei der erste gewesen, der die Kraft und Freiheit der Oelmalerei dem Miniaturporträt gegeben habe. Sind solche Bilder, wie die hier gebrachten, der Lucy Walter oder Oliver Cromwells wirklich in allerkleinstem Maßstab ausgeführt? Was unser Feuerbach von der Monumentalmalerei verlangte, daß sie auf kleinstem Raume groß wirken müsse, gilt von Cooper. In dem Sinne gilt er als der größte Miniaturmaler Englands oder eines anderen Landes. Leider teilte er Einseitigkeit mit so mancher Größe. Nur der Kopf scheint ihn jeweils gefesselt zu haben. Seine Zeichnung von Hals und Schultern läßt meist viel zu wünschen übrig — vielleicht versäumte er absichtlich, die Wahrheit der Erfassung des Seelischen und Geistigen im Menschen möglichst anziehend zu gestalten. So erinnert er bleibend an die Zeit der Puritaner — wie Lenbachs Art der Vernachlässigung von Aeußerlichkeiten unsere Epoche kennzeichnet, in der der Reiz des Unvollendeten so auffallend hervortritt. Von Cooper sind Porträts Karls II., der Königin Henriette Maria, John Miltons berühmt — von seinem Leben aber wissen wir nur, daß er



JEAN GUÉRIN UNBEKANNTE DAME



R. COSWAY UNBEKANNTE DAME

ein Schüler seines Onkels Hoskins und lange in Frankreich und Holland tätig war.

Auch Samuels Bruder Abraham Alexander (1605—1660) wurde mit Recht ganz außerordentlich geschätzt. Er übertrug die eigene Kunst des Miniaturporträts besonders nach Schweden und Dänemark. Sammlungen von hervorragendem Ruf müssen Werke von ihm besitzen. Im Schloß Rosenberg, in der Sammlung des Marquis of Exeter, im Besitze des Kaisers sind ganz wunderbare Porträts seiner Hand. Die Liste seiner Bilder aufzuführen, hieße fast die Liste der damaligen Herrscher und der großen Persönlichkeiten ihrer Höfe abschreiben. Auch Alexander Coopers Pinselführung ist kräftig und zeigt eminente Sicherheit der Erfassung und der Technik.

Um die Kraft und Eigenart Samuel Coopers richtig einzuschätzen, wird es gut sein, ihn mit einem etwa gleichzeitig schaffenden Porträtmaler „in little“ zu vergleichen, z. B. mit Peter Oliver (1601—1660), der mit seiner Familie Digby (s. Abb. S. 306) an Anton van Dycks Auftreten und Ruhm in England seit dem Jahre 1632 erinnert. Er kopiert Dyck, wie andere ihn kopierten. Von Oliver sind vorzügliche Miniaturen im Rijksmuseum zu Amsterdam. Auch in der Kollektion der Königin von Holland ist er gut vertreten.

Die große Beliebtheit van Dycks und die wachsende Freude an feinen emaillierten Porträts en miniature erklären sich vielleicht als gegenseitige Helfer und Förderer im Geschmack.



C. CHATILLON NAPOLEON I.



H. F. FÜGER PORTRÄT EINES HERRN



A. PLIMER LADY CAROLINE RUSHOUT



R. COSWAY GRAF CARLISLE



R. COSWAY ▪ ISABELLA MARQUISE VON HETFORD ▪ ▪ ▪

— Zur Gruppe des Cooper, zur Geschmacksepoche Anton van Dycks gehören u. a. Künstler wie NAT. DIXON (s. Abb. S. 313), bekannt besonders durch ein Porträt des Prinzen Rupprecht von der Pfalz, des erfinderischen Kavaliers, W. FAISTHORNE (1616—1691), TH. FLATMAN († 1688), JOHN HOSKINS (Lehrer Samuel Coopers).

Etwas später als diese lebten J. WERNER (1637—1710) und C. F. ZINCKE (1684—1767). Der Schweizer Werner wurde an den Hof Ludwigs XIV. gezogen, ging, von Le Brun angefeindet, nach Augsburg, Wien und starb als königlich preußischer Akademiedirektor (1696—1707) in Berlin. — Unsere Abbildung von Zinckes „Duchess of Buckingham" (S. 298) mag nicht nur als vortreffliches Zeugnis der Art dieses Künstlers, noch mehr als Charakteristik des Geschmacks gelten, der noch zu Lebzeiten Zinckes einem wesentlich anderen Schönheitsideal Platz machen mußte. Zincke war ein geborner Dresdner, ging aber als etwa Zwanzigjähriger nach England und muß dort rasch das erwartete Glück gefunden haben. Seine kleinen Werke wurden mit 20—30 Guineen bezahlt — also einer für die damaligen Verhältnisse sehr hohen Summe. Das etwas Ungelenke seiner Zeichnung, die Härte auch der Malerei dürften aber kaum am Ende seines Lebens noch recht geschätzt worden sein. Wenn wir lesen, daß sich Zincke schon 1746 von seinem „Geschäft" zurückzog, wegen beginnenden Augenleidens, so kann der Gedanke einer beginnenden Mißachtung seitens der Modernen seiner Zeit kaum unterdrückt werden.

Der Künstler, der auf dem Gebiete der Porträtminiatur nun der meist gefeierte wurde, war RICHARD COSWAY (1741—1821). Die große Zahl von Abbildungen seiner Werke (S. 299, 300, 302, 304, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315) macht den Vergleich mit seinen Vorgängern auf dem Gebiete recht leicht und klar. Liegt nicht wie ein Siegeslächeln des Künstlers selbst auf all seinen Bildern der gefeierten Schönen? Mußte Cosway nicht siegen bei solcher Gefälligkeit nach einer Epoche des kalten und scharfen Betrachtens, des ernsten Lebens und ängstlich zurechtgerückten Gebarens? Und dieser Künstler war einst ein Gassenjunge, er starb aber als Dandy und reicher Mann.

Zwei Dinge machten ihn groß: die Technik und die Art des Sehens. Was Cooper für

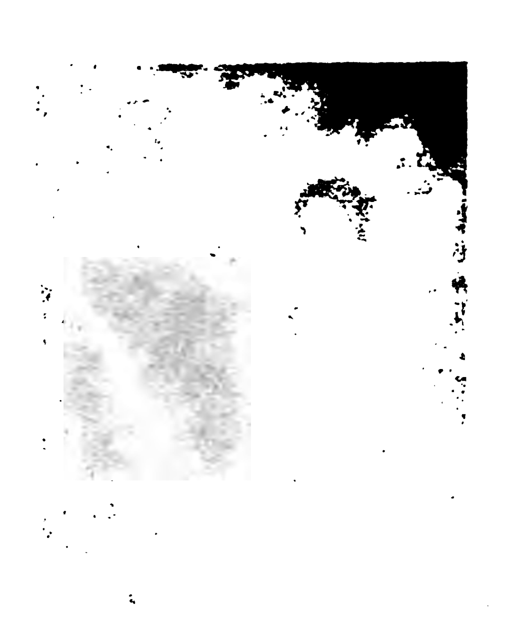


SAMUEL SHELLEY DIE TÖCHTER DES K. JONES













ABEL...
...N HE...

gelen...
...erei...
...ns n...
...a wir...
...on s...
...nne...
...ner...
...M...
...en.
...
...ler m...
...
...Abbild...
...604, 36...
...
...



...
Ze...
Er...
ras...
Gl...
Sein...
wurde...
Gu... also
e...maligen
V... senrhohen

SAM...




B. J. AUGUSTIN


Melle BIANCHI



P. A. HALL — DIE MALERIN



P. CH. CHASSELAT — JUNGE FRAU MIT HUND



B. J. AUGUSTIN — DIE BÜRGERIN FANNY CHANNIN



PETER OLIVER FAMILIE DIGBY

ging von der Blumen- und Porzellanmalerei aus, beschäftigte sich intensiv mit der Chemie der Farbenschmelze, und wurde schließlich der Emailmaler der Könige von England Georg III., Georg IV., Wilhelm IV. (S. Abb. S. 309). Er war mehr als Kopist tätig, seiner erstaunlichen Meisterschaft wegen in der Technik der Emailmalerei erzielte aber eines seiner besten Werke „Bacchus und Ariadne" einen Preis von 2200 Guineen.

J. B. AUGUSTIN (1759 bis 1832) (s. Abb. geg. S. 304 und S. 314) ist in der Auffassung Klassizist von viel ausgesprochener Art als Boné, dessen Zeitgenosse er fast auf's Jahr ist. Malte Boné die Könige Englands, so war der Franzose Augustin der eigentliche Miniaturporträtist Ludwigs XVIII. von Frankreich.

Frankreichs glänzende kaiserliche Epoche lockte auch fremde Miniaturisten an, förderte bei den heimischen Künstlern eine Malerei, die nach Art ihrer Bestimmung ausgesprochen höfisch genannt werden muß. So war ISABEY (1767—1855) (s. Abb. S. 299, 301), ein Schüler Davids und Girardets, der ausgesprochene Lieblingsporträtist Napoleons für Geschenkzwecke liebenswürdiger Natur. Auch die nachfolgenden Könige Frankreichs gaben ihm reichlich Aufträge. Einer älteren Geschmacksrichtung, die noch nichts wissen wollte von Bonhommie und nur locker frisierter Spießbürgerlichkeit, entsprach die Kunst P. A. HALLS (s. Abb. geg. S. 304 und S. 297, 298). Hall (1739—1793) kam aus Schweden und starb in Lüttich. Er durfte stolz darauf sein, von Madame le Brun der geschickteste Miniaturmaler dieser Epoche genannt worden zu sein. Auch MILLET (s. Abb. S. 305), GUERIN (s. Abb. S. 302) und DUMONT (s. Abb. S. 316) gehören jener noch liebenswürdigen Zeit an — deren ganze Kunst in ihrem Formenspiel den Reichtum wechselseitiger Be-



H. F. FÜGER UNBEKANNTE



A. PLIMER • JUNGE UNBEKANNTE



A. PLIMER • MRS. T. SOMER COCKS



R. COSWAY • MRS. J. STUART WORTLEY MONTAGUE



R. COSWAY • WILLIAM, HERZOG VON DEVONSHIRE



S. COOPER • LADY WALTER



MME DE MIRBEL MLLES DE POURTALÈS

ziehungen so elegant wie keine sonst zeigt und hierin die großartige Allegorie eines schönen Ideals jener Zeit abgibt: frohe Geselligkeit.

Weshalb fehlen hier die uns aus der Kunstgeschichte sonst viel geläufigeren Namen eminenter Maler des 18. Jahrhunderts? Allerdings ist da auch ein feines Bildchen BOUCHER's „Venus mit Amor" (s. Abb. S. 320), ein lesendes Mädchen LIOTARD's abgebildet (s. S. 315), aber mit guter Begründung fehlen weitere Miniaturen dieser und anderer besonders berühmter Künstler.

Eine so wirklich feine Kunst erfordert doch die volle Hingabe des Könnens. Die Mühe dessen wurde schwerlich belohnt, der — wie das allerdings manche Maler getan — nur gelegentlich einmal auf kleinstem Raume sich versuchte.

Oder die Beschäftigung mit der Miniaturmalerei — machte die Künstler unfähig, etwas Bedeutendes im großen Bilde zu leisten.

Als klassisches Beispiel dafür kann H. F. FÜGER (1751—1818) (s. Abb. geg. S. 297 und S. 303, 306, 316, 317) gelten. Ueber Füger hat uns Laban zuerst, und damit zum ersten Male über einen Miniaturmaler überhaupt gründlich unterrichtet. Der Heilbronner Füger starb als Galeriedirektor in Wien. — Seine großen Wandgemälde werden kaum den einst gefeierten Namen bewahren, aber ein ganzer, großer, unvergeßlicher deutscher Meister ist er in seinen eleganten und lebensvollen Miniaturen, von denen unser Heft eine Reihe zeigt. Ein Engländer nannte Füger, seiner zarten Farbe, seiner sicheren Zeichnung wegen den „Cosway of Vienna". Sicherlich ist er der beste deutsche Miniaturporträtist.

Ein Schüler des Akademiedirektors Füger war MORITZ MICHAEL DAFFINGER (geb. Wien 1790, gest. ebenda 1849) (s. Abb. S. 315). Er zersplitterte sein Können nicht, wie Füger, in eine Malerei größten und solche kleinsten Formats. Durch seinen Vater, einen Porzellanmaler, war er von Haus aus für die kleinste Malerei begabt. Einige Emailmalereien und Porzellangemälde geben davon Zeugnis. Sehr hoch aber ist die Zahl seiner Miniaturporträts auf Elfenbein. Er war der bevorzugteste Miniaturporträtist der hohen österreichischen Aristokratie, die ihn gern den „österreichischen Isabey" nannte. Sein Kolorit ist glänzend, die sprechende Aehnlichkeit seiner Porträts wurde stets besonders gerühmt. Seine Bildchen sind viel bestimmter gezeichnet als die Fügers, der in der Malerei weicher und unruhiger erscheint und in dieser Beziehung eher dem Isabey verwandt war als Daffinger. Der ehrende Vergleich galt eben mehr der Berühmtheit als der besonderen malerischen Auffassung.

Mit der Mitte des letzten Jahrhunderts erlischt das Geschlecht eigener und großer Miniatur-Porträtisten. Für Bayerns Kunst waren die beiden HEIGEL etwa die letzten vielschaffenden Miniaturporträtisten von Beruf. Die königliche Familie besitzt von beiden Malern eine große Reihe Miniatur-Porträts ihrer Mitglieder.

Wird nun eine neue Kunst der Miniaturporträts erblühen können? Das ist mehr als möglich und wahrscheinlich. Oder sollte das starke Hervortreten der photographischen Kunst dem entgegen sein? — Die künstlerisch kostbarsten Miniaturmalereien in Handschriften rühren aus einer Zeit her, in der bereits der Buchdruck und die Holzschnittillustration viel billiger waren als die Handschrift. Gerade die Billigkeit neuer mechanischer Kunstmittel steigert das Verlangen, das mechanisch Mögliche in höchster und reifster künstlerischer Form zu geben.

Vom ersten englischen Miniaturmaler NICHOLAS HILLIARD, dem Porträtisten der Königin Elisabeth, hieß es: *A hand or eye — By Hilliard drawn, Is worth a historye, By a worse painter made.* Das heißt ins Moderne übersetzt: ein einziges feines Werkchen dieser Art könnte gar manche große Ausstellungsmalerei in den Schatten stellen: in der Miniatur, die gleichzeitig oft genug Schmuck ist, muß eminente Technik die Möglichkeit genußreicher Betrachtung von nah wie von fern schaffen, was heute Maler großer Formate oft genug nicht vermögen.



HENRY BONÉ   HERZOGIN VON DEVONSHIRE

ZUM NEUEN URHEBERRECHTSGESETZ

Von EDUARD ECKERT*)

„Wehe dir, Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung! Hüte dich, an diese unsere Werke die dreiste Hand anzulegen!" Kein geringerer als Albrecht Dürer war es, der bei der Herausgabe seines Marienlebens und anderer Werke sich so auf den ihm durch kaiserliches Privileg gewährten Urheberschutz berief, also ein Meister unübertroffen an Genie und Fleiß. „Genie und Fleiß, die gehören allemal zusammen und man darf wohl der heutigen Kunst den Vorwurf nicht ganz ersparen, daß sie auf diese beiden großen Faktoren nicht mehr ganz die Aufmerksamkeit verwendet, die die alte Kunst darauf verwendet hat. Daraus ist nun eine Art Niedergang, man kann nicht anders sagen, ein Nachlassen der künstlerischen Schaffenskraft und der Qualität ihrer Produktion hervorgegangen, und der dringende Wunsch nach größerem Schutz entspringt mit dem Bewußtsein eines gewissen Nachlassens ihrer Kraft." Diese Aeußerung eines Volksvertreters im Deutschen Reichstage kann wohl nicht besser widerlegt werden als durch den Hinweis auf die Art und Weise, wie Dürer sich Respekt vor seinem geistigen Eigentum zu schaffen gesucht hat.

Es ist gewiß nicht auf ein Gefühl der Schwäche zurückzuführen, wenn man vor allem für unser Kunstgewerbe einen besseren Schutz verlangt hat; man darf im Gegenteil den mangelhaften Schutz, den es im Gegensatze zu der sogen. hohen Kunst durch die Gesetzgebung der siebziger Jahre erhalten hat, aus den traurigen Zuständen erklären, die damals im Kunstgewerbe herrschten. Das neue Urheberrechtsgesetz vom 9. Januar 1907 beseitigt die Scheidung des alten Rechtes zwischen hoher Kunst und angewandter Kunst und erklärt ausdrücklich die Erzeugnisse des Kunstgewerbes für Werke der bildenden Künste — eine Bestimmung, die man gewiß als einen Erfolg unseres blühenden Kunstgewerbes ansehen darf.

Auch bei unseren Architekten kann man, wenn man ihre Leistungen mit den Bauwerken aus den siebziger Jahren vergleicht, ganz gewiß von nichts weniger als von einem Nachlassen der künstlerischen Schaffenskraft und der Qualität der Leistungen sprechen.

*) Siehe auch den Voraufsatz desselben Verfassers in Jahrg. XX Heft 7, den wir zu einer Zeit, als das nunmehr am 1. Juli 1907 in Kraft tretende Gesetz noch Gegenstand der Beratung war, veröffentlichten.

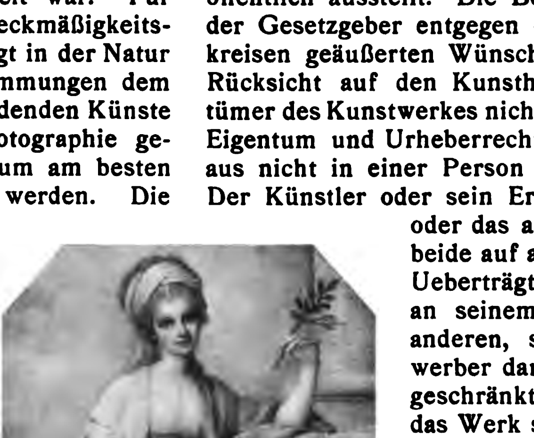
Das Urheberrechtsgesetz vom 9. Januar 1876 hatte bestimmt: „Auf die Baukunst findet das gegenwärtige Gesetz keine Anwendung." Anders das neue Gesetz. Entsprechend der heutigen Erkenntnis von den künstlerischen Aufgaben der Baukunst und zweifellos beeinflußt durch die Fortschritte unserer Architekten in der Erfüllung dieser Aufgaben zählt es zu den Werken der bildenden Künste auch die Bauwerke, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen.



A. PLIMER LADIES RUSHOUT

Die Aufnahme einer dritten Gruppe von Werken in das neue Gesetz hat in Künstlerkreisen Unwillen und Widerspruch hervorgerufen: das sind die Werke der Photographie, deren urheberrechtlicher Schutz seither in einem eigenen Gesetze geregelt war. Für diese Neuerung waren nur Zweckmäßigkeitsgründe maßgebend; denn es liegt in der Natur der Sache, daß manche Bestimmungen dem Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und dem an Werken der Photographie gemeinsam sein müssen und darum am besten in ein Gesetz aufgenommen werden. Die Gefahr, daß Bestimmungen, die nur für die eine Materie passen, auch auf die andere ausgedehnt werden, wäre, wenn die beiden Materien gleichzeitig oder nacheinander in verschiedenen Gesetzen geregelt worden wären, nicht viel geringer gewesen, und davon, daß der Gesetzgeber durch die Regelung in einem gemeinschaftlichen Gesetze dem Ansehen der bildenden Künste zu nahe getreten wäre, könnte nur dann die Rede sein, wenn er sie sachlich auf eine Stufe mit der Photographie gestellt hätte.

Daß das nicht der Fall ist, kommt am klarsten in der Dauer der Schutzfrist zum Ausdrucke; sie beträgt für Werke der bildenden Künste dreißig Jahre, für Photographien nur zehn Jahre und, während bei Photographien die Frist in der Regel mit dem Ablaufe des Kalenderjahres beginnt, in dem das Werk erschienen ist, läuft die dreißigjährige Schutzfrist für Werke der bildenden Künste regelmäßig erst von dem Schlusse des Kalenderjahres an, in dem der Künstler gestorben ist.



R. COSWAY LADY ORDE

Bis zum Ablaufe dieser Frist hat der Urheber oder sein Erbe die ausschließliche Befugnis, das Werk zu vervielfältigen, nachzubilden oder nachzubauen, gewerbsmäßig zu verbreiten und gewerbsmäßig mittels mechanischer oder optischer Einrichtungen vorzuführen. Dagegen gibt das Urheberrecht nicht die Befugnis, einen anderen daran zu verhindern, daß er das Kunstwerk verleiht oder öffentlich ausstellt. Die Befugnis hierzu hat der Gesetzgeber entgegen den aus Künstlerkreisen geäußerten Wünschen vor allem mit Rücksicht auf den Kunsthandel dem Eigentümer des Kunstwerkes nicht entziehen wollen. Eigentum und Urheberrecht brauchen durchaus nicht in einer Person vereinigt zu sein. Der Künstler oder sein Erbe kann das eine oder das andere Recht, oder beide auf andere übertragen. Ueberträgt er das Eigentum an seinem Werk auf einen anderen, so erlangt der Erwerber damit nur die uneingeschränkte Herrschaft über das Werk selbst, den körperlichen Gegenstand; die vorhin als Inhalt des Urheberrechts angeführten Befugnisse dagegen bleiben, wenn nichts anderes vereinbart ist, dem Künstler und seinen Erben und können von ihnen beliebig auf dritte Personen übertragen werden. Ebenso kann ein Gläubiger im Wege der Zwangsvollstreckung einem Künstler wohl sein Werk abnehmen, mag es vollendet sein oder nicht, dagegen nicht sein Urheberrecht und nicht die Formen, Platten, Steine

oder sonstigen Vorrichtungen, die ausschließlich zur Vervielfältigung des Werkes bestimmt sind; auch gegen den Erben des Urhebers hat der Gläubiger das Recht hierzu nur, wenn das Werk oder eine Vervielfältigung davon mit dem Willen des Berechtigten schon erschienen ist.

Eine Vervielfältigung ohne Einwilligung des Berechtigten ist unzulässig.

So wünschenswert es vom Standpunkte des Urhebers aus wäre, daß diese Regel ohne Ausnahme gelte, so hat doch der Gesetzgeber den mancherlei diesem Wunsche widerstreitenden Interessen anderer Kreise nicht jede Berücksichtigung versagt und — mag man auch in der einen oder anderen Frage anderer Meinung sein — nicht durchweg versagen können. Um dem Gelehrten, dem Künstler usw. für wissenschaftliche und ähnliche Zwecke oder zum Studium die Herstellung vereinzelter Nachbildungen zu ermöglichen, ohne daß es der Genehmigung des Künstlers bedarf, erlaubt das Gesetz eine unentgeltliche Vervielfältigung, die nur zum eigenen Gebrauch und nicht zur Verbreitung oder öffentlichen Schaustellung erfolgt. Ein, wenn auch beschränktes Recht der Vervielfältigung hat ferner neben dem Urheber bei Bildnissen deren Besteller. Im Interesse der Wissenschaft und des Unterrichtes dürfen einzelne Werke, die in Kirchen oder Museen oder sonstwo bleibend öffentlich ausgestellt oder schon mit Genehmigung des Berechtigten erschienen sind, in selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten und in Schriftwerken, die für den Schul- oder Unterrichtsgebrauch bestimmt sind, zur Erläuterung des Inhaltes vervielfältigt und verbreitet werden. Werke endlich, die sich bleibend an öffentlichen Wegen oder Plätzen befinden, behandelt das Gesetz auf Kosten des Urhebers in gewissem Sinn als Gemeingut: jedermann darf sie — bei Bauwerken allerdings nur die Außenseite — durch malende oder zeichnende Kunst oder durch Photographie vervielfältigen und verbreiten; nur an Bauwerken darf die Vervielfältigung nicht angebracht werden.



R. COSWAY UNBEKANNTE

Die Regelung, die das neue Gesetz dem Recht am eigenen Bild hat zuteil werden lassen, gibt wohl noch zu manchen Bedenken Anlaß, ist den Interessen der Kunst aber immerhin günstiger, als es die im ersten Entwurfe vorgesehenen Bestimmungen waren. Zwar geht auch das Gesetz von dem Grundsatz aus, daß Bildnisse nur mit Einwilligung des Abgebildeten und zehn Jahre lang nach dessen Tod nur mit Einwilligung der nächsten Angehörigen des Abgebildeten verbreitet oder öffentlich zur Schau gestellt werden dürfen. Diese Einwilligung kann aber auch stillschweigend erteilt und aus den Umständen gefolgert werden und gilt im Zweifel namentlich dann als erteilt, wenn der Abgebildete dafür, daß er sich abbilden ließ, eine Entlohnung erhalten hat. Dadurch ist einer schikanösen Ausbeutung des Rechtes am eigenen Bilde durch Berufsmodelle ein Riegel vorgeschoben. Die besten Modelle freilich sind diejenigen, die ein Künstler mit raschem Stift zu konterfeien verstanden hat, ehe sie noch von dem gegen sie verübten Anschlag etwas merkten; die Ausstellung und Verbreitung solcher und anderer nicht auf Bestellung gefertigter Bildnisse, bei denen also kein durch die Bestellung begründetes besonderes Vertrauensverhältnis zwischen dem Auftraggeber und dem Künstler besteht, erklärt das Gesetz für zulässig, soferne die Verbreitung oder Schaustellung einem höheren Interesse der Kunst dient und soferne dabei nicht ein berechtigtes Interesse des Abgebildeten oder, falls dieser verstorben, seiner Angehörigen verletzt wird.

Hier, bei dem wenig schutzwürdigen Recht am eigenen Bilde mag man es erfreulich finden, daß das Gesetz die Strafverfolgung mit dem Tage beginnen läßt, an dem die widerrecht-



GEORGE ENGLEHEART • UNBEKANNTE

liche Handlung zuletzt stattgefunden hat, ohne Rücksicht darauf, ob der Verletzte von der Rechtsverletzung Kenntnis erlangt hat oder nicht. Leider aber kann die kurze dreijährige Verjährungsfrist auch bei dem Anspruch auf Schadenersatz und auf Strafverfolgung wegen Verletzung des Urheberrechtes verstreichen, ohne daß der Verletzte von seiner Schädigung Kenntnis erlangt und die Möglichkeit gehabt hätte, seinen Anspruch auf Schadenersatz geltend zu machen.

Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft hat sich bei dieser und mancher anderen Frage vergeblich bemüht, eine dem Urheber günstigere Regelung herbeizuführen. Unter diesen Umständen werden die deutschen Künstler dem Gesetze, dessen Inhalt hier natürlich nicht erschöpfend dargestellt werden kann, wohl kaum den Beifall zollen, den der Gesetzentwurf der Regierung im Reichstag gefunden hat. Aber im Vergleich zu dem bisherigen Gesetze bedeutet das neue doch einen Schritt vorwärts; es sei in dieser Beziehung nur noch auf die Bestimmungen zum Schutze des künstlerischen Namens hingewiesen. Das Gesetz wird am 1. Juli 1907 in Kraft treten. Eine Regelung des Verlagsrechtes an Werken der bildenden Künste soll folgen, wenn die Regierung genügend Material gesammelt und gesehen hat, wie das neue Urheberrechtsgesetz sich bewährt. Möge es dann gelingen, im Zusammenhange mit der Regelung des Verlagsrechtes auch das Urheberrecht weiter zu verbessern, damit es unseren Künstlern einen immer wirksameren Schutz biete gegen jeden „Dieb an fremder Arbeit und Begabung“.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

PRAG. Ausstellung des ›Vereins deutscher bildender Künstler in Böhmen‹ (Rudolfinum). Eine herzhafte Tat, nicht ohne Bedeutung für die Zukunft der deutschen Künstlerschaft Böhmens, muß diese knapp und sehr sorgsam gewählte Ausstellung genannt werden. Sie hat die Zweifler und Angstmeier schnell überzeugt, der Jugend aber mag sie ein Ansporn sein für künftige sonnigere Tage. Neben schon längst Gewürdigten und Anerkannten, neben Orlik, Hegenbarth, Müller-Dresden und andern Namen von Rang treten uns hier Männer in den Weg, die bisher kaum irgendwo genannt wurden und die selbst ihrer engern Heimat fast Fremde sind. Es ist eine Revue der ›Kommenden‹, wenn man so sagen darf; diese Jungmannschaft deutscher Kunst zu Böhmen erquickt durch die Ursprünglichkeit ihrer Empfindungen, durch den Reichtum malerischer Einfälle und die tiefe Inbrunst ihrer Impressionen. Dabei einigt alle (so unterschiedlich auch die Pfade sind, die sie gewählt) ein gemeinsames, die sondere Romantik unserer viellieben Heimat nämlich. AUGUST BRÖMSE — als Radierer sehr geachtet — stellt zum ersten mal hier seine Gemälde zur Schau; eine balladeske Geste ist in ihnen und eine glühende Andacht, dennoch aber sind sie stark und schlicht und man weiß und fühlt, daß da ein echter Künstler die heiligsten Empfindungen der Seele geoffenbart hat. Brömse ist ein versonnener Mensch, der in sich schaut und Wunder entdeckt und tragische Geschehnisse; es scheint mir nur ein ganz äußerliches Moment, daß seine Motive an Böcklin erinnern oder gar Stuck, denn er ist durch und durch ein persönlicher Künstler, der seine eigenen Farben hat und seine eigene Sehnsucht. RICHARD TESCHNER hat riesengroße Glasmosaiken neben winzigen Tafelbildchen, Marionetten und graphische Blätter neben



R. COSWAY UNBEKANNTE

Miniaturen auf Pergament und bemalte Plastiken in bunter Reihe aufgestellt. Tausend Dinge fallen ihm ein und alle sind sie schön und edelgeartet. FERD. STÄGER repräsentiert die *bürgerliche* Romantik in unserem Salon. Vorzügliche Zeichnungen hat er geliefert, die mit viel Eigenart eine sentimentale Ironie mit verliebten Launen verschwistern. Auch seine Porträts flößen Achtung ein und sein großes Bild erzwingt Anerkennung. Die lange Bilderreihe des GEORG KARS verpflichtet uns nur zu einer kalten Verbeugung. Kars ist ohne Zweifel der Geschickteste von all den jungen Leuten, seine Impressionen geben in der Art Liebermanns mit ein paar kecken Flecken flüchtige Stimmungen wieder, allein ihr Reiz ist viel zu äußerlich, daß er uns dauernd bannen könnte. Kars wirkt eben nur als Routinier. — Von den vielen anderen verdienen nur noch diese hier besonders genannt zu werden: Paul Lumnitzer, ein feiner Deuter heimatlicher Landschaften; Alois Wierer ein Romantiker echtester Gesinnung und ein unzweifelhaftes Talent; der Bildhauer Karl Wilfert d. J., ein bereits anerkannter junger Meister; der treffliche Plastiker Adolf Meierl und der Architekt Julius Schmiedl, dem die Raumgestaltung der Exposition so glücklich gelungen ist. OSKAR WIENER



NATHANIEL DIXON • LADY CHESTERFIELD

MÜNCHEN. KURT HERRMANN ist in die Reihe derjenigen eingetreten, welche nun auch in Deutschland für den Neo-Impressionismus oder besser: ›Pointillismus‹ fechten. Er hat unlängst die Erstlinge dieser seiner neuesten Entwicklungsphase im *Münchner Kunstverein* ausgestellt und damit in Kreisen der Feinschmecker und Kenner wenigstens einen guten Erfolg erzielt. Ohne verkennen zu wollen, daß in dem plötzlichen Ueberspringen von einer aus der Tradition hervorgegangenen Malweise, wie sie Herrmann früher mit Glück gepflegt, zu einer neuen Richtung, die doch auch etwas von einer ›Mode‹ hat, zweifelsohne eine gewisse unorganische Willkürlichkeit liegt, so muß man doch zugestehen, daß Herrmann sich die Keime zu einer persönlichen Harmonisierung und Rhythmisierung der farbigen wie der linearen Werte bereits aus dem Pointillismus herausgelesen hat. Sein Führer war, wie es scheint, Signac; aber er ist zu anderen Resultaten gekommen wie etwa Rysselberghe und die anderen Jüngeren unter den Franzosen und Belgiern. Auch der an Monet anschließenden Gruppe gegenüber, die in Deutschland besonders durch Palmié vertreten wird, hat er seine Eigenart behauptet, vor allen Dingen dadurch, daß er dem Pinselstrich sein Recht werden läßt und nicht nur ›Interjektionen‹ (Kommas) aneinanderreiht, sondern in vollen Zügen die Kurvatur einer ausdrucksvollen Pinselführung mit der Farbe mitsprechen läßt. Seine Anfänge als ›Pointillist‹ sind also verheißungsvoll. — Im *Kunstsalon Zimmermann* hat kürzlich eine junge englische Künstlergruppe ›Society of Twelve‹ eine Kollektion von Handzeichnungen, Radierungen, Lithographien etc. von mehr als gewöhnlichem Interesse zur Ausstellung gebracht. Einzelne der Künstler, wie WILLIAM STRANG, der besonders durch eine prächtige Radierung ›Das Ende‹ (ein Totentanzmotiv) fesselt, ALPH. LEGROS, C. H. SHANNON sind in Deutschland keine Unbekannten, aber auch die durchaus ein fortschrittliches und individuelles Gepräge zeigenden Arbeiten der anderen Mitglieder: GEORGE CLAUSEN, W. NICHOLSON, A. E. JOHN, CHARLES CONDER, W. ROTHENSTEIN, D. J. CAMERON, J. ST. MOORE, CH. RICKETTS, M. BONE verdienen unser volles Interesse.

STUTTGART. Im Württ. Kunstverein ist OSCAR OBIER, ein Schüler L. Herterichs und R. Haugs, mit einer größeren Kollektion zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit getreten. Obier scheint sich die alten Leiblschüler, die Th. Alt, Hirth du Frênes usw., zum Vorbilde genommen zu haben, auch an die Art Carrières erinnern seine bräunlich-grauen Tonstimmungen, mit den zarten Abstufungen in Grün und Schwarz. Seine Hauptarbeit ist ein Triptychon ›Anatomie‹, das flächig hinskizziert und zum Teil sehr fein im Ton ist. Freilich darf die würfelartige Flächentechnik in der weiteren Entwicklung des jungen Künstlers nicht zum Selbstzweck, also zur Manier, werden. — Für die Staatsgalerie wurden drei Bilder von A. FAURE erworben, darunter zwei als Eigentum des Galerievereins und des weiteren eine Kostümstudie von B. PANKOK, eine Landschaft von Graf KALCKREUTH und ein Interieur von E. VUILLARD. T.



R. COSWAY • BILDNIS EINES JUNGEN MANNES

MANNHEIM. Ein neues Monumentalgebäude geht in Mannheim seiner Vollendung entgegen: die von Professor Hermann Billing erbaute Kunsthalle, in der am 1. Mai zusammen mit der großen Gartenbau-Ausstellung gleichzeitig eine *Internationale Kunst-Ausstellung* eröffnet wird. Das Gebäude selbst its in rotem Sandstein hergestellt und wirkt besonders

durch die Einfachheit seiner Architekturen, in der sich die monumentale Ruhe ungemein charakteristisch ausprägt. Die Eingangshalle ist im Innern 17 m hoch; an sie schließt sich ein großer Oberlichtsaal mit einem künstlerischen Mosaikboden und reichen Deckenverzierungen an. Das Untergeschoß der Kunsthalle wird im Eröffnungsjahr von einer Reihe hervorragender Künstler derart besetzt sein, daß jeder derselben einen Raum nach seinen Ideen individuell ausgestalten wird. So werden u. a. Architekt SATTLER-München, Professor PETER BEHRENS-Düsseldorf, Professor OLBRICH-Darmstadt, Maler ADALBERT NIEMEYER und Architekt RUDOLF TILLESSEN je einen Raum herstellen. Eine besondere Anziehungskraft wird das Kabinett ausüben, das Professor Billing zur Aufnahme von Werken FRANZ VON STUCK's einrichtet. Auch die Wiener Werkstätten und die Münchener Bildhauer BERMANN und Professor HERMANN HAHN werden sich auf diesem Gebiete künstlerischen Schaffens betätigen. Bei den Dekorationsarbeiten sind verschiedene Firmen von Mannheim und auswärts beteiligt.

BERLIN. Im letzten Heft des ›Jahrbuchs der Kgl. preuß. Kunstsammlungen‹ berichtet Geheimrat LEHRS über die Erwerbung einer der größten Goya-Sammlungen Spaniens für das Berliner Kupferstichkabinett. Sie enthält außer den radierten Folgen der Caprichos, der Tauromachie, der Proverbios und der Desastres de la Guerra in vorzüglichen Abdrücken auch die Radierungen nach Velazquez und verschiedene seltene Einzelblätter in alten Abdrücken, ferner als besonders wertvoll neun Steindrucke, darunter ein Stierkampf und die andalusische Tänzerin, die das Jahrbuch in Originalgröße abbildet.

LEIPZIG. Im Januar kam die große Kollektion von HUGO VON HABERMANN-München, die vordem in der Modernen Kunsthandlung in München zum ersten Male zu sehen war, und bei dieser Gelegenheit von der ›Kunst für Alle‹ schon entsprechend gewürdigt worden ist, in den Räumen des hiesigen Kunstvereins zur Ausstellung. Gleichzeitig war noch eine zweite Sonderausstellung im Oberlichtsaal untergebracht: Gemälde und Zeichnungen von HUGO GUGG-Saaleck. Der Entwicklung dieses Künstlers darf man wohl mit größtem Interesse folgen; er scheint uns die Hoffnung, die wir nach der malerischen Seite hin in Fidus setzten, möglicherweise zu erfüllen. Man möchte sagen, daß jede der ausgestellten Arbeiten interessant ist, wenn man auch anderseits feststellen muß, daß in einer ganzen Anzahl von Bildern die Gestaltungskraft noch nicht ganz ausgereicht hat, das Werk zu Ende zu führen. — Bei *Beyer & Sohn* tritt eine Gruppe Dresdener Künstler ›Die Mappe‹ zum erstenmal geschlossen vor die Oeffentlichkeit. Vier Maler und zwei Bildhauer. Am frischesten wirkt wohl FRANZ KUNZ (›Sommermorgen‹) und in seinen Zeichnungen OSKAR POPP (›Maxhütte bei Zwickau‹). An den Bildern Popps kann man keine besondere Freude haben. KARL QUARK hat einige hübsche graphische Arbeiten dabei; OTTO PETRENZ eine lebendige und frischerfaßte Porträtbüste G. M. — Der Kunstsalon *Mittentzwey-Windsch* stellt eine umfangreiche Kollektion von OSCAR GRAF und CÄCILIE GRAF-PFAFF-München aus, etwa 30 Gemälde und 50 Radierungen. Die graphischen Arbeiten des Künstlerehepaars sind schon seit Jahren bekannt und geschätzt; neu und interessant für uns war, beide nun auch in ihren Malereien kennen zu lernen.
rgm.



R. COSWAY • GRÄFIN ELISABETH ALDEBURGH



B. J. AUGUSTIN UNBEKANNTE

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Krause* brachte KARL HERM. MÜLLER eine Kollektion von 30 Oelgemälden und Farbstiftzeichnungen zur Ausstellung, Motive aus alten, malerischen schwäbischen und badischen Städtchen, sowie aus den bayerischen Vorbergen.

KÖLN. Eine ausgezeichnete Plastik ist die im *Kunstverein* gezeigte Marmorbüste des Museumsdirektors Aldenhoven von J. B. SCHREINER, gleicherweise zu rühmen als großzügiges und doch getreues





R. COSWAY ZWEI UNBEKANNTE



R. COSWAY PRISCILLA UND GEORGIANA BERTIE



J. E. LIOTARD DIE LESERIN



M. M. DAFFINGER • GRÄFIN SZÉCHÉNYI-SEILERN



M. M. DAFFINGER • GRÄFIN SOFIE NARISKIN



H. F. FÜGER • DIE GRÄFINNEN ELISABETH, CHRISTIANE UND MARIE KAROLINE THUN

Abbild eines Temperaments, wie als stilsichere Meisterung der Form. Dann wurde am gleichen Ort auch wieder eine Ausstellung der ›Düsseldorfer Künstlergruppe von 99‹ geboten; hervorzuheben sind die Bilder von HÜNTEN, WESTENDORP, SOHN-RETHEL, HEIMIG und KIEDERICH. Alles überragend die Tafeln (24 an der Zahl) von LIESEGANG: reifes malerisches Können, edle Tonschönheit zeichnet sie alle aus; sei es, daß helle, offene Luft gemalt ist oder Schneeluft, Dunst über dem Wasser oder düsteres Schlummerlicht über Feld und Wald. — Bei *Schulte* interessierten letzthin namentlich die lichten Landschaften des in Paris lebenden Kölners R. GÖTZ. Dann eine Kollektion mondäner Porträts von F. REUSING; besonders die Dame in Parklandschaft von wirklicher Noblesse der Malerei und Auffassung. Auch die schlichte Bismarckbüste von KÜPPERS sei genannt und ein guter Moltke von LENBACH. — Der Kunstsalon *Lenobel* zeigte eine größere Kollektion der Darmstädterin A. BEYER, zumeist Blumenstücke, aber auch einige gute Landschaften, wie namentlich der ›Weg in Landschaft‹. Von dem Münchener R. SIECK sehen wir zartfarbige Frühlingsbilder. Sympathisch, vielleicht etwas zu sauber, sind auch die Landschaften von H. BEHM (Köln); bei einer (›Heideland‹) ein wohltätiger Einschlag Willescher Kunst zu verspüren. Unter den Porträts dieser Kollektion ist eines (›Römerin‹) stark in Auffassung und Charakterisierung; ein anderes (Pastell) sehr geschmackvoll in der Farbenkomposition; und wieder eines (›Weiblicher Studienkopf‹) als Malerei vollendet. Nicht das Schönste, wohl aber Eigenartigste und Stärkste alles Gebotenen waren die Bilder von K. HOFER (Rom): Reiz im Rhythmus der Linie zeichnet sie aus, und eine gewisse, durch diese erreichte Monumentalität, die an Marées denken läßt. FORTLAGE

KASSEL. Im *Kunstverein* fällt diesmal eine Serie von Porträts und Landschaften des holländischen Malers F. ZENKER auf. Charakteristisch ausgeführt sind besonders ›Die verlorene Masche‹, ›Fischerfrau‹, ›Belgisches Bauernmädchen‹, ›Interieur‹. Ein echtes Stimmungsbildchen ist die kleine Landschaft ›In Holland‹. Einen großen Gegensatz zu diesen, von kräftigem Erdgeruch durchwehten Bildern zeigen die Arbeiten von AMANDUS FAURE, Stuttgart. Wirkungsvoll ist jedenfalls der dunkle Ton, aus dem sich seine zwei graziösen Tingel-Tangel Tänzerinnen herausheben. Die Auffassung erinnert etwas an Degas und Renoir, fast krankhaft zart erscheinen die mit liebevoller Sorgfalt gemalten ›Wiesenblumen‹. Eine schwüle heiße Sommerluft strömen RICHARD PIETZSCH's-München Sommerlandschaften aus, während der Künstler in den Winterbildern ›Tuffsteinbruch‹ die Wirkung des Lichts auf den mit kräftigem Pinsel gemalten Schnee zeigt. Eine vielseitige Künstlerin ist KLOTILDE SCHILLING-Dresden. Ihre ausgestellten Gipsmodelle, charakteristische Köpfe, sind vortrefflich, ebenso die drei gemalten Bauerntypen. Weniger gefallen mir ihre Landschaften. Die ›Phantomburg‹ OTTO LEU's-Leipzig wirkt ziemlich eintönig; seine beiden italienischen Landschaftsmotive haben etwas Süßlich-Sentimentales. L. F.

HANNOVER. Die 75. Ausstellung des Kunstvereins für Hannover ist am 24. Februar in den Räumen des Künstlerhauses eröffnet. Es kommen im Laufe der bis zum 1. Mai sich erstreckenden Ausstellungszeit gegen 1400 Kunstwerke zur Vorführung, von denen vorläufig nur ein Teil in den 16 Sälen und 11 Kabinetten hat untergebracht werden können. Die bis jetzt vorgeführten Kunstwerke zeigen die Ausstellung auf einem verhältnismäßig hohen Niveau. Besondere Beachtung verdienen die farbigen Kartons von Prof. SCHAPER-Hannover, die für die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin in Mosaik ausgeführt werden, ferner eine größere Kollektion von Bronzen und farbigen Skulpturen des (†) Mün-



J. DUMONT Mme LEBRUN



H. F. FÜGER • ERZHERZOGIN MARIA CHRISTINE UND HERZOG ALBERT VON SACHSEN-TESCHEN



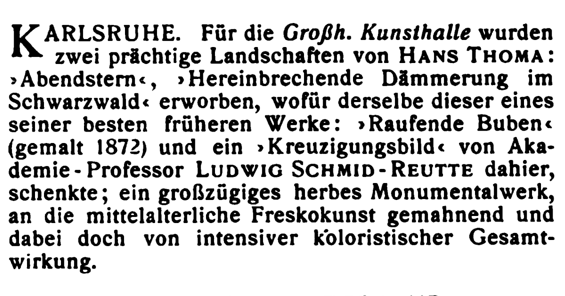
H. F. FÜGER • ERZHERZOG LEOPOLD JOSEPH

chener Bildhauers RUDOLF MAISON. Der Bremer Vereinigung nordwestdeutscher Künstler sind zwei Säle eingeräumt, die eine Reihe überaus tüchtiger, frischer Arbeiten enthalten, sich im Gesamtwerte aber über die besseren Säle der übrigen Ausstellung durchaus nicht erheben. PL.

ST. PETERSBURG. Die Ausstellungen des Verbandes russischer Künstler gehören stets zu den interessantesten unserer Kunstausstellungen. Wenn auch auf der diesjährigen Ausstellung viele Künstler mit Namen fehlen, und einige wie MALJAWIN mit schwachen Arbeiten vertreten sind, so bietet sie trotzdem viel Interessantes. A. BENOIS malt noch immer sein geliebtes Versailles, sein ›Frühlingsmorgen in Paris‹ und ›Versailles‹ sind sehr gut. Vorzüglich repräsentiert sich WRUBEL, seine ›Szene aus dem römischen Leben‹ und das Porträt von FR. N. SABJELLA-WRUBEL sind Meisterwerke. Durch interessante Bilder ist der unlängst verstorbene TH. BOTKIN vertreten. DOBUSHINSKI stellt einen originellen ›Werktag‹ und einen ›Feiertag‹ aus. Der talentvolle B. KUSTODIJEW stellt ein gelungenes dekoratives Motiv, ferner einen ›Jahrmarkt‹, ein Porträt von Fr. Nina Kustodijewa, ein ›Kloster im Walde‹, das Familienporträt ›Auf der Terrasse‹ und ein ›Altes Porträt‹ aus. GAUSCH debütiert mit einem ›Regenbogen‹ und KRYMOW mit interessanten Nachtlandschaften. Unter den vielen Arbeiten PASTERNAKS befinden sich vorzügliche, wie die Porträts M. Gorjkis und einer Studentin und ›Erinnerung an Italien‹. P. PETROWITSCHEWS ›Herbst-Elegie‹, ›Trauriges Lied‹, ›Grauer Herbst‹, ›Grauer Tag‹ zeugen von Talent. Von L. BAKST stammt ein guter ›Regen‹, von JUON prächtige Landschaften und von Frau LINDEMANN Ansichten des Rostowschen Kreml.



H. F. FÜGER ANHENKER



KARLSRUHE. Für die *Großh. Kunsthalle* wurden zwei prächtige Landschaften von HANS THOMA: ›Abendstern‹, ›Hereinbrechende Dämmerung im Schwarzwald‹ erworben, wofür derselbe dieser eines seiner besten früheren Werke: ›Raufende Buben‹ (gemalt 1872) und ein ›Kreuzigungsbild‹ von Akademie-Professor LUDWIG SCHMID-REUTTE dahier, schenkte; ein großzügiges herbes Monumentalwerk, an die mittelalterliche Freskokunst gemahnend und dabei doch von intensiver koloristischer Gesamtwirkung.

NEUE KUNSTLITERATUR

Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. V. Das 19. Jahrhundert. 3. Aufl., bearbeitet und ergänzt von Max Osborn. Mit 490 Abbildungen und 23 Farbendrucktafeln. Leipzig 1906. E. A. Seemann. M. 10.—

Kunstgeschichte zu schreiben, ist um so schwieriger, je näher die zu behandelnde Zeit der Gegenwart liegt. Sachlichkeit der Kritik, Klarheit der Beobachtung, diese idealen Forderungen, die wir an den Historiker stellen, sind viel eher bei der Betrachtung fernliegender Zeiten zu erreichen als bei Werken, die zu unseren Lebzeiten geschaffen wurden. Das muß immer bei der Beurteilung einer Kunstgeschichte der letzten Epoche vor uns berücksichtigt werden. Erst spätere Zeiten und Menschen werden über die Geschichtschreiber ihrer Gegenwart ein richtiges Urteil fällen. — Ueber das ungleiche Maß, das den einzelnen Epochen und Persönlichkeiten des letzten Jahrhunderts hier zugemessen wurde, ließe sich am ehesten streiten. Denn so sehr klärend auch die Jahrhundertausstellungen in München und Berlin gewirkt, so wurde doch gerade in der größeren Ausstellung die Geschichte durch

moderne Liebhabereien ›korrigiert‹. Wird es sich wirklich noch länger rechtfertigen lassen, daß in einer Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts die Epoche Ludwig I. mit wenigen Seiten erschöpft wird? — Osborn steht der Gegenwart als Wissender und Schauender jedenfalls näher als der Generation, die vor uns war. Da wirkt sehr erfreulich, daß er einzelne Künstler nach ihrer Art oft nur mit wenigen Worten zutreffend zu charakterisieren weiß. Damit dient er vielen und das gibt seinem Werke einen Vorzug, der nicht allen Kunstgeschichten des letzten Jahrhunderts nachzusagen ist: Anleitung zum Vergleich verschiedenartiger Erscheinungen. Die sehr große Zahl der Abbildungen unterstützt diesen vortrefflichen Zweck aufs beste.

Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausgegeben von Paul Herrmann. Lieferung 1. Erscheint in 60 Lieferungen in Groß-Folio. Preis der Lieferung Mk. 20.—. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.

Wie viel stärker, aber auch von wie viel mehr autosuggestiver Art muß doch im Zeitalter Winckelmanns der Enthusiasmus für antike Kunst gewesen sein. Wie sehr begeisterten sich doch jene klassizistischen Freunde für Abbildungen von Wandmalereien und Vasenzeichnungen der Antike, die durch die Hand der Stecher eine so veränderte ›Schönheit‹ zeigen, daß wir sie heute nur noch als nebensächliche Nachempfindungen der Antike bezeichnen können. — In der Tat geben alle Vervielfältigungen, die auf Nachzeichnung beruhen (die neuesten nicht ausgenommen), ein ganz falsches Bild von der antiken Malerei, ja sie sind schuld daran, daß man diesem wichtigen und herrlichen Zweige antiker Kunst bisher so wenig Beachtung geschenkt hat. Wer nicht in Neapel oder Pompeji war, konnte sich einfach keinen Begriff davon machen, wie ein antikes Gemälde aussieht. Denn es ist ja bei weitem nicht etwa nur die äußere Zeichnung, die jene alten Wandbilder interessant macht, sondern der wirkliche Reiz beruht in den malerischen Feinheiten, in der Abstimmung der Farben- und Tonwerte und hiervon können die alten Abbildungen auch nicht die leiseste Vorstellung geben. Alles Nachzeichnen versagt hier völlig und nur die moderne photomechanische, zu hoher Vollkommenheit ausgebildete Reproduktionstechnik zeigt sich einer solchen Aufgabe gewachsen. Das vorliegende Werk ist berufen, einen völligen Umschwung in der Wertschätzung der Malerei des klassischen Altertums hervorzubringen. Auf großen, mit höchster Sorgfalt hergestellten, technisch vollendeten Tafeln gibt es alles Bedeutende, was von Wandgemälden aus dem vom Vesuv verschütteten Städten Campaniens und sonst erhalten ist. Es gibt antike Genrebilder und Porträts, Stilleben und Historienbilder, Landschaften und Tierdarstellungen auf etwa 600 Tafeln, darunter 12—15 farbige, wieder. Die Tafeln sind in verschiedenen photographischen Druckverfahren nach neuen Aufnahmen der Originale hergestellt und der Vergleich mit älteren Photographien zeigt den ungeheuren Fortschritt, den die Technik auf dem Gebiete gemacht hat. Zweifellos wird durch dieses neue Werk zum ersten Male vielen Künstlern und Kunstfreunden eine malerische Welt eröffnet, die sie nicht kannten. — Freilich macht die Kostspieligkeit solcher Reproduktionen — die farbigen Tafeln wirken erstaunlich wahr -- das Werk für die meisten nur begehrenswert. Aber in allen Museen sollten es unsere Maler, alle Freunde und Kenner eines eminenten malerischen Könnens sich vorlegen lassen. Solche Werke sind Denkmäler von bleibendem Wert für alle Zeiten und sie ehren für alle Welt und Länder den deutschen Verlagsbuchhandel. — Nicht unerwähnt bleibe, daß der knappe Text, den Professor Paul Herrmann zur Erläuterung der Tafeln beigibt, seiner Aufgabe vorzüglich gerecht wird und mit eindringendem Verständnis all das uns sagt, was aus den Bildern allein herauszulesen auch dem Kunstfreund nicht möglich wäre.

VERMISCHTE NACHRICHTEN

MÜNCHEN. In Münchener Blättern ist neuerdings eine gewisse Mißstimmung über die Art und Weise zum Ausdruck gekommen, wie das öffentliche Kunstleben in der alten deutschen Kunstmetropole von gewissen Kreisen beeinflußt wird. Diese Auslassungen waren das Ergebnis einer langjährigen Depression und als solche Symptome von besonderer Tragweite. Den äußeren Anlaß zum offenen Ausbruch der Erbitterung gab die Konkurrenz, welche die Stadt München ausgeschrieben hatte zur Erlangung von Entwürfen für ein Brunnendenkmal, das zum Ehrengedächtnisse der berühmten ›Bauernschlacht‹ auf dem Sendlinger Kirchhofe errichtet werden sollte. Hierbei war dem Architekten KARL SATTLER, dem Schwiegersohne Prof. AD. V. HILDEBRAND's, in Verbindung mit dem Bildhauer EBBINGHAUS, einem Schüler desselben Meisters Hildebrand, die Ausführung zuerkannt worden. Aus dem Umstande, daß Hildebrand selbst der Jury angehört hatte, waren, insbesondere von gewissen Blättern, verdächtigende Schlußfolgerungen gezogen



GUSTAV VIGELAND • DETAIL VON DEM ENTWURF ZU EINEM MONUMENTALBRUNNEN FÜR CHRISTIANIA

worden, die dann veranlaßten, daß von seiten der Regierung eine Aufstellung über die von Hildebrand mitjurierten Staatskonkurrenzen veröffentlicht wurde, aus der sich ergab, daß den gefeierten Meister kein ehrenrühriger Vorwurf treffen kann. Aber die durch langjährigen Druck hervorgerufene, tiefgehende Mißstimmung hatte sich nun einmal an seinem großen Namen quasi festgebissen und so war es denn auch unausbleiblich, daß die Klarlegung und Austragung der Streitfrage und das daran unbedingt anzuschließende *Reformwerk* an dieses Vorkommnis anknüpfte. Wir werden in unserem nächsten Hefte in einem längeren Artikel zu der Angelegenheit Stellung nehmen.

HAMBURG. Die Hamburg-Amerika Linie hat einen Wettbewerb zur Erlangung eines künstlerischen Plakats ausgeschrieben. Es stehen dem zur Beurteilung der Entwürfe, die bis zum 1. Juli dieses Jahres eingesandt werden müssen, eingesetzten, kunst- und sachverständigen Preisrichteramt zur Auszeichnung der drei besten Arbeiten Preise von 3000 M., 2000 M. und 1000 M. zur Verfügung. Die Höhe der Preise bietet eine Gewähr dafür, daß sich auch hervorragende deutsche Künstler der Einladung zu diesem Wettbewerb nicht verschließen werden.

REICHENBERG i. B. Die der Stadt Reichenberg seinerzeit durch Legat zugefallene Sammlung des Baron H. v. Liebig, die gelegentlich der Reichenberger Ausstellung im Jahre 1906 zum ersten Male öffentlich gezeigt wurde, soll nun ein besonderes Heim bekommen; der Neffe des Stifters, Baron Theodor Liebig, hat für einen Wettbewerb der zu erbauenden Galerie einen Betrag von 2000 Kronen ausgesetzt; der erste Preis soll K. 1000.—, der zweite K. 700.—, der dritte K. 300.— betragen. Die Ausschreibung erfolgt, wenn für die neue Galerie ein entsprechender Platz gewählt ist.

VON DENKMÄLERN

CHRISTIANIA. Hier ist zu Weihnachten eine Broschüre unter dem Titel ›Vigelands Fontäne‹ erschienen, welche eine Sammlung bereits in den skandinavischen Tageszeitungen veröffentlichter Artikel von Gunnar Heiberg, Tor Hedberg u. a. über den im Herbst 1906 in Christiania ausgestellten Entwurf des norwegischen Bildhauers Gustaf Vigeland zu einem Monumentalbrunnen enthält. Aus den der Broschüre beigegebenen Photographien dieses Entwurfes (siehe auch unsere Abbildungen auf S. 318, 319) gewinnt man schon den Eindruck von der starken Eigenart und mächtigen Wirkung des Werkes. In der Mitte eines ca. 30 m langen und 20 m breiten Bassins stehen sechs nackte Titanengestalten, die eine gewaltige, unregelmäßig geformte Schale, aus welcher das Wasser herunterläuft, tragen. Der vielfach gebuchtete Rand des Bassins ist mit zahlreichen figürlichen Reliefs ausgelegt, und auf ihm erheben sich 20 dekorative Gruppen mit baumkronenartig geformten kleineren Schalen, welche für Blumen und Schlinggewächse bestimmt sind. In den Aesten dieser Baumkronen stehen, liegen oder schweben die verschiedensten Figuren, Männer und Weiber und Kinder, liebend, träumend, spielend oder trauernd und unter einer Schale hockt der Tod. Die Fontäne soll teils in Bronze, teils in Stein ausgeführt werden und vor dem Storthingsgebäude in Christiania Aufstellung finden. Die Kritiker sprechen sich sämtlich aufs höchste begeistert über die Arbeit aus. So schreibt Tor Hedberg, der erste Kunstkritiker Schwedens, am Schlusse seines Aufsatzes: ›Ich habe das meiste, was Europa an monumentalem Stadtschmuck zu bieten hat, gesehen, aber ich mußte bis auf das alte Rom zurückgehen, um etwas Gleichwertiges an grandioser Anlage und großer künstlerischer Konzeption zu finden, wie diesen Vigeland-Brunnen.‹ E. F. VOGEL



GUSTAV VIGELAND ENTWURF ZU EINEM MONUMENTALBRUNNEN FÜR CHRISTIANIA



WILHELM VON DIEZ
† 25. Februar 1907

INNSBRUCK. Unter dem Protektorate des Erzherzogs Eugen hat sich ein Komitee zur Errichtung eines Speckbacher-Denkmals in Innsbruck gebildet. Das Komitee hat beschlossen, eine Konkurrenz auszuschreiben, an der nur Tiroler und Vorarlberger Künstler sich beteiligen können. Die Konkurrenz - Bedingungen sind von der Schriftleitung des ›Denkmalkomitees in Innsbruck, Landhaus‹ zu erfahren.

DRESDEN. Der Ausschuß für die Errichtung eines König Georg-Denkmals in Dresden veranstaltet zur Erlangung geeigneter Entwürfe einen öffentlichen Wettbewerb, an dem sich in Sachsen geborene oder dauernd wohnende Künstler beteiligen können. Die Arbeiten sind zwischen dem 1. und dem 15. September l. J. abzuliefern. Zur Gewährung von Preisen steht die Summe von 8000 M. zur Verfügung.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 25. Februar verstarb hier Professor WILHELM V. DIEZ im Alter von 67 Jahren. Diez, 1839 in Bayreuth geboren, war in seiner Kunst einer der kernigsten und ruhmreichsten Vertreter süddeutschen Temperamentes; voll warmblütigen Lebens und gesunden Humors in seinen Schilderungen aus alter Zeit, überragte er unbestritten alle, welche gleichzeitig mit ihm das gleiche Genre pflegten; seine Kriegsbilder aus der Landsknechtzeit und dem Dreißigjährigen Kriege wirken so unmittelbar wahr, daß ein Gedanke an das Atelier, den Kostümschrank und die Modellpose vor dieser derben, vollsäftigen Wirklichkeit nicht aufkommt. Die Schilderungen machen den Eindruck des Selbsterlebten kaum minder, als Menzels berühmte Darstellungen aus den Kriegen Friedrichs des Großen. In ungezählten, immer mit gleicher Freude erfundenen und mit gleicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit durchgeführten Bildern und Bildchen hat Diez bald die Grausamkeit des Kampfes, bald den wilden Humor des Kriegslebens behandelt, die verwetterten Soldatentypen, die Gauner- und Elendsfiguren des Trosses mit Dirnen und Marodeuren geschildert, dann wieder übermütiges Herrenvolk, geschundene und zertretene Bauern, Buschklepper und vieles andere. Seine besondere Liebe gehörte, wie erwähnt, dem bunten, interessanten Volk der frommen Landsknechte und den Soldaten des siebzehnten Jahrhunderts, doch hat sich seine vielseitige Kunst auf solche Spezialitäten durchaus nicht beschränkt. Als Maler hatte Diez, der in der Pilotyschule einst nur ein kurzes Gastspiel gegeben, seine eigene Art. Diese delikate, dünnflüssige Malerei, an den Alten geschult und doch ganz aus modernem Gefühl herausempfunden, gab Diez' Bildern einen kostbaren Reiz, an dem man sich nicht müde sah. Dazu kam eine meisterhafte, ja geniale Zeichnung, und der Zeichner Wilhelm Diez, wie ihn seine unübertrefflichen Illustrationen zu Schillers Dreißigjährigem Krieg und verwandte Schöpfungen für alte Jahrgänge der ›Fliegenden Blätter‹ zeigen, steht so hoch wie der Maler. Seit dem Jahre 1870 war Diez Lehrer an der Kgl. Kunstakademie und eine Reihe seiner Schüler hat sich selbst schon ruhmvolle Stellung in unserem Kunstleben errungen. Mit ihm ist wieder einer der großen Vertreter spezifischer Münchener Kunst aus der nachpilotyschen Epoche dahingegangen. Nur sein sterblich Teil freilich — sein Werk wird bleiben, so lange es Menschen mit gesundem Kunstempfinden gibt. (Einen illustrierten Aufsatz über den Künstler enthielt die ›Kunst für Alle‹ im Jahrg. IV, Heft 8.)

LEIPZIG. Anläßlich der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes wurde der Radiererin KÄTHE KOLLWITZ, die auf dieser Ausstellung hervorragend vertreten ist, der Preis der Villa Romana-Stiftung (einjähriger Aufenthalt und Atelier in Florenz) zuerkannt.

BERLIN. Aus der Dr. Hermann Günther-Stiftung hat der Studierende der Hochschule, Maler und Radierer ERICH WOLFSFELD aus Krojanke, ein Stipendium im Betrage von M. 924.60 für das Jahr 1907 verliehen erhalten.

STUTTGART. Dem Kunstmaler SCHMOLL VON EISENWERTH in München wurde die ordentliche Professur für Ornamenten- und Figurenzeichnen, Aquarellieren und dekoratives Entwerfen an der Technischen Hochschule in Stuttgart übertragen.

DÜSSELDORF. Im Alter von 78 Jahren starb in Dillenburg der Düsseldorfer Maler ADOLF SEEL. Mit dem ist einer der wenigen noch lebenden Gründer des Künstlervereins ›Malkasten‹ dahingegangen.

GESTORBEN: In Paris im Alter von 66 Jahren der Maler RUDOLF JULIAN, der Leiter eines in der ganzen Welt bekannten Unterrichtsateliers; in Sorö im Alter von 82 Jahren der dänische Maler CHRISTEN DALSGAARD; in Paris 84 Jahre alt der Historienmaler FELIX BARRIAS, der unter dem zweiten Kaiserreich eine große Rolle spielte, Besuchern des Luxembourg und von Versailles werden seine Bilder ›Tiberius im Exil‹ und ›Ausschiffung der französischen Armee zu Oldport‹ in Erinnerung sein. — In Graz der Landschaftsmaler HERMANN FRH. V. KÖNIGSBRUNN am 16. Febr. im Alter von 83 Jahren. Er war ein Schüler L. Rottmanns und 1868—1899 als Professor an der Grazer Zeichenakademie tätig.



FRANÇOIS BOUCHER • VENUS UND CUPIDO

Redaktionsschluß: 26. Februar 1907 Ausgabe: 14. März 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Julius Jakob pinx.

Mezzotinto Bruckmann



Lindenallee im Herbst



AUS DER KGL. AKADEMIE DER KÜNSTE [illegible] [illegible]

DIE INTERNATIONALE MITGLIEDER-AUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

[illegible]

Kein vorne[illegible] Akademie [illegible] zug aus dem [illegible] sich wünschen [illegible] mehr bezogene Ar[illegible] Platz mit seiner [illegible] Architektur. Das [illegible] Redernsche Pal[illegible] wählte[re] Nachbarschaft [illegible] hossene Hotel Adlon [illegible] wie die Akademie [illegible] zurückzuziehen [illegible]: Mit diesem Berlin [illegible] Automobile habe ich [illegible] ungemein Distingu[illegible] schlicht und vorn[illegible] die Ihne [illegible] hat, um der Akad[illegible] meist [illegible] dem Gedächtnis [illegible] Ausstellungen zu [illegible] Vorhalle und einen [illegible] sich nach hinten [illegible] zwei gro[illegible] Säle an, [illegible] vier kleinere Räume gruppieren. [illegible]

[illegible] ist vermieden. Die Wände sind mit Rupfen in ganz [illegible] bespannt, der Fußboden [illegible] belegt, und ein [illegible] einfallendes [illegible] mäßiger He[illegible]

Es w[illegible]



Lindenallee im Herbst



AUS DER KGL. AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN THRONSAAL

DIE INTERNATIONALE MITGLIEDER-AUSSTELLUNG DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE

Von WALTHER GENSEL

Kein vornehmeres Heim hätte die Berliner Akademie der Künste nach ihrem Auszug aus dem alten Haus Unter den Linden sich wünschen können, als das von ihr nunmehr bezogene Arnimsche Palais am Pariser Platz mit seiner ganz schlichten klassischen Architektur. Das vor einem Jahr abgebrochene Redernsche Palais war freilich eine gewähltere Nachbarschaft als das rasch emporgeschossene Hotel Adlon, aber gerade die Art, wie die Akademie sich dahinter gewissermaßen zurückzuziehen scheint, als wollte sie sagen: Mit diesem Berlin der Bogenlampen und Automobile habe ich nichts zu tun, hat etwas ungemein Distinguiertes.

Ganz schlicht und vornehm wirken auch die Räume, die Ihne rückwärts an das Palais angebaut hat, um der Akademie die Wiederaufnahme ihrer meist Jubelfeiern lebender oder dem Gedächtnis toter Mitglieder gewidmeten Ausstellungen zu ermöglichen. An eine Vorhalle und einen großen Breitsaal schließen sich nach hinten noch zwei größere Säle an, um die sich wieder vier größere und vier kleinere Räume gruppieren. Alles Auffallende ist vermieden. Die Wände sind mit Rupfen in ganz neutralen Farben bespannt, der Fußboden ist mit einfachen Stoffen belegt, und ein ruhiges, gedämpftes, von oben einfallendes Licht erfüllt die Räume mit gleichmäßiger Helligkeit.

Es war ein glücklicher Gedanke, bei der ersten Ausstellung lediglich Mitglieder der Akademie und zwar, soweit sie wollten, alle zu Worte kommen zu lassen. Jedes durfte nach freier Wahl und ohne Jury drei Werke einsenden. Vielleicht hätte man einen einschränkenden Zusatz machen können, etwa, daß nur Werke ungefähr aus der Zeit der Aufnahme, oder, daß nur solche aus neuster Zeit geschickt werden sollten. Daß z. B. ANTON VON WERNER ein vor siebzehn und ein vor zehn Jahren gemaltes Bild, PAUL MEYERHEIM dagegen mehrere eben von der Staffelei gekommene Werke geschickt hat, führt ein wenig irre. Ihrer beider Blüte gehört einer entschwundenen Zeit an. LIEBERMANN wiederum hat zu zwei ziemlich neuen Werken, dem ungemein lebendigen, lichtdurchfluteten und farbenfrohen Biergarten in Leiden

von 1905 (s. Abb. S. 324) und einem seiner Münchener Bierkonzerte, eins seiner allergroßartigsten älteren Bilder, die berühmten Netzflickerinnen der Hamburger Kunsthalle, hinzugefügt. Wie dem aber auch sei, jedenfalls gewinnt das Publikum die Ueberzeugung, daß in dem ehrwürdigen Institute Leben herrscht, daß die verschiedensten Richtungen in ihm vertreten sind, daß in ihm nicht nur berühmte, sondern auch heißblütige und kampfesfrohe Künstler sitzen. Wer gemeint hat, daß man sich in der Berliner Akademie nur behaglich in ausgefahrenen Geleisen bewegt, wird eines Besseren belehrt. Ja das, was man gemeinhin unter „akademisch" versteht, nimmt nicht einmal einen sehr großen Raum ein. Der Akademismus der kalligraphisch abgezirkelten Linie, der porzellanartig zarten Körper und der anmutigen Vorwürfe, wie er z. B. den Ausstellungen der Londoner Akademie das Gepräge gibt und wie ihn Bouguereau, Lefebvre, Gérôme und ihre Schüler in Paris pflegten und noch pflegen, ist hier eigentlich nur durch einen Künstler vertreten, eben einen Engländer, ALMA TADEMA (s. Abb. S. 326).



GARI MELCHERS DIE GESCHWISTER

Eine gewisse Meisterschaft in der Verwendung der Mittel wird man natürlich stets verlangen müssen. Jungen, noch in Gärung befindlichen Talenten, die sprungweise vorwärts stürmen und dabei oft rechts und links abirren, können sich die heiligen Tore nicht öffnen. Und ist der Schaden nicht größer, wenn ein Künstler durch allzu raschen Ruhm frühzeitig satt wird und schließlich der erlauchten Körperschaft Schande macht, als wenn einer ein und selbst zwei Lebensalter lang vor den Toren warten muß? ISRAELS, dem man die Würde erst zu seinem 80. Geburtstage schenkte, hat sie gewiß nie begehrt. Er trägt sie aber nun mit mehr Anstand als mancher, der mit der Hälfte der Jahre zu ihr kam. Daß es gerade bei ihm lange gedauert hat, ehe alle Widerstände überwunden waren, ist nur zu begreiflich. Ist doch von ihm gesagt worden, daß es keinen Maler gebe, der so wenig zu zeichnen verstehe und dabei so gute Bilder male wie er. Jedenfalls kann man gegen die heutige Berliner Akademie nicht so vernichtende Vorwürfe erheben wie gegen die Académie française, die Flaubert und Zola abwies, um mit der Grafenkrone geschmückte Nullen aufzunehmen. Die Geschichte des Quarante-et-unième fauteuil würde in ihr kein Gegenstück finden. Böcklin war ihr Mitglied, und weder Liebermann noch Uhde (s. Abb. S. 325) noch Klinger (s. Abb. S. 341) stehen abseits. Aus Frankreich hat sie sich den gewaltigsten und eigensinnigsten modernen Menschenbildner geholt, AUGUSTE RODIN, der außer einem seltsamen Frauentorso, wohl zu einer der Gestalten von der Höllenpforte, zwei prächtige männliche Büsten geschickt hat (s. Abb. S. 328), aus Belgien den feinsten lebenden Porträtbildhauer, JULES LAGAE, der mit der ungemein eindrucksvollen Büste des Dichters Goffin, einer Kindermaske und dem famosen, schon oft auf Ausstellungen gezeigten Doppelbildnis Vader en Moder (s. Abb. S. 328) vertreten ist, aus Schweden den in unverwüstlicher Lebenskraft strahlenden ANDERS ZORN — seine Sonntagswäsche (s. Abb. S. 327) und sein Mädchen am Fenster geben zwar nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem Können, zeigen aber seine ganze Licht- und Farbenfreude —, aus Italien PAOLO MICHETTI, der freilich, wie man



FR. KALLMORGEN
AN DIE ARBEIT

in Paris sagt, nur Visitenkarten abgegeben, d. h. kleine Nebenwerke eingeschickt hat. Bei den anderen kann man allerdings streiten, so bei den Amerikanern, ob nicht Sargent sie besser verträte als GARI MELCHERS, dessen Geschwister — das rechte Mädchen in Hellziegelrot, das linke in Lila und Grün (s. Abb. S. 322) — übrigens eine seiner erfreulichsten Leistungen und mir jedenfalls viel lieber sind als die von Krupp angekauften, aber trotzdem noch viel in der Welt herumreisenden Jünger von Emmaus; bei den Spaniern, ob gerade VILLEGAS ihr bedeutendster Maler ist, dessen Biarritzer Bildchen mit ihren kecken Tupfen und pikanten Lichteffekten zunächst blenden, aber schließlich recht flau und oberflächlich wirken — man betrachte nur die Bäume! (s. Abb. S. 338) — bei den Franzosen, ob gerade DAGNAN-BOUVERET den Inbegriff der modernen französischen Kunst darstellt. Schande macht aber keiner von ihnen dem hohen Institut.

Das größte Interesse erwecken naturgemäß die jüngsten, erst 1906 hinzugekommenen Mitglieder. Ihre Wahl wird allerorten freudige Genugtuung erregt haben. Von Rodin und Lagae ist schon die Rede gewesen. LUDWIG HOFFMANN, der Berliner Stadtbaumeister, ist nicht unser genialster, aber einer unsrer verständnis- und geschmackvollsten Architekten. OTTO H. ENGEL hat außer einem schon bekannten Bilde „Spaziergang“ — den Halbfiguren von zwei am Meere wandelnden katholischen Geistlichen — und einem kleinen Bilde mit friesischen Mädchen in einer Laube ein sehr lebendiges, lichtumflutetes Bildnis eines Malers (s. Abb. S. 331) gesandt, dem die grüngelben Papageien, der gelbe Koh-i-Noor-Stift, die chinesische Schale usw. auch einen aparten Farbenklang geben. Er wird als Präsident der diesjährigen Großen Ausstellung Gelegenheit haben, sein vielgerühmtes organisatorisches Talent zu bewähren. LOUIS TUAILLON hat sich mit dem besten modernen Reiterstandbild, dem Bremer Denkmal Kaiser Friedrichs, seinen Sitz in der Akademie erobert. Sein ein Pferd führender Jüngling (passivisch wäre die Konstruktion richtiger, denn das Pferd ist die Hauptsache) besitzt weder die Majestät jenes Werkes noch die herbe Anmut der Amazone, reiht sich ihnen aber



MAX LIEBERMANN — BIERGARTEN IN LEIDEN



in der Meisterschaft der Formbehandlung würdig an (s. Abb. Jahrg. XVII Heft 19). Den Lebensjahren nach das jüngste Mitglied ist wohl FERDINAND SCHMUTZER, der prächtige Wiener Radierer, dessen herrliche Ausstellung vor zwei Jahren ihm ja schon die große goldene Medaille für Kunst eingetragen hatte. Neu für Berlin ist das Bildnis des Bürgermeisters Lueger in Amtstracht mit der Bürgermeisterkette, das freilich mehr wie die Reproduktion eines farbenreichen Oelbildes als wie eine Originalradierung wirkt (s. Abb. S. 343).



FRITZ VON UHDE — AM FENSTER

Nicht minder einverstanden konnte man mit den Wahlen des Jahres 1904 sein, bei denen außer den bereits genannten Ausländern Israels und Zorn die Maler FRENZEL, KALLMORGEN und ZÜGEL, der Bildhauer GAUL und der Architekt MESSEL in den Schoß der Akademie aufgenommen wurden. Frenzel, einer jener ehemaligen Sezessionisten, die mit Engel zusammen übertraten, hat weder die ungeheure Kraft eines Troyon noch das Feuer eines Zügel, aber seine Bilder mit Kühen und Ochsen besitzen eine so überzeugende Wahrheit und eine so feine Luftstimmung, daß man sie den besten Leistungen ihrer Art an die Seite stellen kann (s. Abb. S. 334). Kallmorgen, der seit mehreren Jahren als Lehrer an der Hochschule eine befruchtende Tätigkeit ausübt, hat neben zwei Bildern aus seinem Hamburger Zyklus (s. Abb. S. 323) eine reizende, ungemein luftige Kleinkinderschule, im Freien unter einem großen Baume, ausgestellt. Mit der Wahl Zügels, über den erst neulich die „Kunst für Alle“ einen reich illustrierten Aufsatz brachte, ehrte die Akademie mehr noch sich selbst als ihn. Ebenso selbstverständlich erschien die Wahl Gauls, der seit langem für unsern vorzüglichsten Tierbildhauer gilt und diesen Ruf jetzt mit Werken wie dem von uns abgebildeten Strauß (s. Abb. S. 338) aufs neue bekräftigt hat, und die Messels, dessen Aufnahmen seines Darmstädter Museums und seiner Villa in der Viktoriastraße in Berlin zu den Glanzpunkten der Ausstellung gehören. Messel hat man jetzt zum Baumeister der Berliner Museen ernannt, Tuaillon ist ein Meisteratelier bei der Akademie übertragen worden, Bruno Paul ist Direktor des Kunstgewerbemuseums geworden, kann man da wirklich noch von Verschlafenheit des Berliner Kunstlebens reden, ist damit nicht vielmehr ein großer Teil des „modernen“ Programms erfüllt? Oder täusche ich mich, sind das vielleicht auch alles schon „alte Akademiker“, und eilt die heutige Jugend bereits ganz andern Idealen zu? Begas galt 1870 noch als ein Revolutionär und war uns, als wir jung waren, also um 1890, bereits ein Reaktionär.

Von den Arbeiten der älteren Mitglieder kann ich nur im Anschluß an ihre Abbildungen ein paar herausgreifen. Am umstrittensten ist KLINGERS „Diana“ (s. Abb. S. 341). An dem Namen stoße ich mich nicht. Plastiken sind Bewegungs- und Haltungsmotive, denen man nachträglich eine Etikette aufklebt. Aber motiviert muß die Haltung trotzdem sein. Die Erklärung der Freunde Klingers, er habe zwischen den Armen und der Brust lediglich



LUDWIG KNAUS SOMMERFREUDE



LORENZ ALMA-TADEMA IM FRIGIDARIUM

Mit Genehmigung des Herrn Stephen T. Gooden, London



• ANDERS ZORN •
SONNTAGWÄSCHE



JULES LAGAE VADER EN MOEDER

seinen „Flitterwochen in der Kajüte“ (s. Abb. S. 331) führen uns dem jüngeren Geschlechte näher, zu dem wir ARTUR KAMPF bereits rechnen dürfen (s. Abb. S. 332 und S. 333). Sein großes Bild „Wohltätigkeit“ (der mit dem Pariser Leben Vertraute würde es „La soupe à deux sous“ oder wenn er den Argot kennt, „L'arlèquin“ nennen) besitzt in der Lichtführung, in der Modellierung der Köpfe und Hände ganz außerordentliche Qualitäten. Aber wie weit liegen die Zeiten hinter uns, da ein solches Bild den Clou einer Ausstellung bildete! Niemals ist die Entwicklung so rasch gegangen und haben so verschiedene Künstler nebeneinander gelebt wie heute. Das erkennt man selbst aus dieser Ausstellung, von der doch alles Extravagante und Bizarre ebenso ferngehalten ist wie alles Unfertige und Dilettantische.

deshalb eine dünne Platte Marmor stehen lassen, um den Lichteinfall an dieser Stelle zu vermeiden, erscheint mir nicht stichhaltig. Für jeden Unbefangenen hält die Figur wirklich etwas, ja scheint es sogar an sich zu drücken. Nur weiß man nicht, was es vorstellen soll, und daraus entsteht von vornherein ein Gefühl des Unbefriedigtseins, das keinen Genuß aufkommen läßt. JANENSCH hat eine vortreffliche Gruppe „Des Mädchens Klage“ (s. Abb. S. 339) ausgestellt, der ich aber seine Büste der Bildhauerin Mitscherlich noch vorziehe, MANZEL außer einer mächtigen Sintflutgruppe eine Büste des Kaisers und eine sehr schöne Frauenbüste (s. Abb. S. 340), ROBERT DIEZ außer seinem berühmten Gänsedieb den prachtvollen Kopf einer Löwin (s. Abb. S. 335); von HILDEBRAND finden wir außer den bekannten Büsten Joachims und Bergmanns die Terrakottabüste Richard Schönes, die die Beamten der Berliner Museen zur Erinnerung an ihren ehemaligen Chef haben anfertigen lassen (s. Abb. S. 340). Von den Malereien der ältesten Mitglieder bilden wir die höchst anmutige Sommerfreude von KNAUS (s. Abb. S. 326), das eine der mit Holbeinscher Feinheit gemalten, menschlich so überaus liebenswürdigen Frauenbildnisse vom Grafen HARRACH und den Moses von ED. V. GEBHARDT (s. Abb. S. 329) ab. KARL KOEPPING mit seiner neuen großen Originalradierung eines Mädchens unter Blumen (s. Abb. S. 342), JULIUS JACOB mit seiner Lindenallee im Herbst (siehe unser Titelbild), EUGEN BRACHT mit seiner schönen Hochgebirgslandschaft (s. Abb. S. 337), H. V. BARTELS mit



AUGUSTE RODIN MÄNNLICHE BÜSTE



EDUARD VON GEBHARDT MOSES

EINE MÜNCHENER KRISE

Deutschlands alte Kunstmetropole München steht gegenwärtig mitten in einer Krise. Man könnte dem vielleicht außerhalb der Mauern der Isarstadt mit einigem Gleichmute zusehen, in der getrosten Zuversicht, daß, wenn München einmal aufhören werde, das Sammelbecken für die künstlerischen Schöpferkräfte des Deutschtumes zu sein, daß dann andere große Gemeinwesen reif sein werden, diese Funktion zu übernehmen, allen voran die Reichshauptstadt selbst, die ja, was die Kunstsammlungen, den Kunsthandel und den Konsum künstlerischer Werte anbelangt, längst alle anderen deutschen Kulturmittelpunkte um ein Unermeßliches überflügelt hat. Es gab ja auch einmal eine Zeit, wo man mit dem Schlagworte vom „Niedergange Münchens“ krebsen ging und wo man Artikel zu lesen bekam — namentlich aus den Federn Berliner Autoren — die München als ein völlig korruptes, hoffnungsloser Vertrottelung verfallendes Krähwinkel hinmalten, in dem eine Stammtischrunde antiquierter Lokalgrößen eine unumschränkte Schreckensherrschaft entfaltete, so daß alles, was nur einen Funken von Talent im Leibe habe, schleunigst ausrisse und demnächst in München nur noch Brauburschen, Schenkkellner, Bierführer, Kellnerinnen, bayerische Beamte und Radiweiber zu finden sein würden — abgesehen von den „Fremden“. — Manches schien denen, welche dergleichen Unkenrufe in Intervallen von sich

gaben, obenhin betrachtet, recht zu geben: Viele bedeutende Künstler zogen fort von München, anderwärts ein reichlicheres Auskommen findend, den Münchener Ausstellungen erstanden allenthalben gefährliche Konkurrenzen, die Museumsverhältnisse erwiesen sich in einer Weise rückständig, die Berlin gegenüber schlechthin grotesk anmutete, insonderheit, wenn man Nationalgalerie und Neue Pinakothek verglich; die Bewegung der angewandten Kunst machte überall mächtige Fortschritte — nur in München nicht, und doch waren es fast überall von München ausgewanderte Künstler, die sie trugen. Man sah in München ein, daß man sich neu organisieren müsse; aber der erste großzügige Versuch ging in schmählicher Weise in die Brüche: das „Kohleninsel-Projekt" scheiterte unter dem Jubelgeheul schadenfroher Nebenbuhler. Aber vielleicht war es doch die Berliner Jahrhundert-Ausstellung, welche München den schwersten Schlag versetzte: das größte künstlerische Ereignis im modernen Deutschland, es war nicht in München vor sich gegangen. Und wenn die Jahrhundert-Ausstellung auch Münchens ungeheure Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei bestätigte — und das sogar, obwohl nur ein Bruchteil aller Münchener Werte aufgeboten war — so blieb doch der Eindruck, als ob München definitiv auf sein traditionelles Vorrecht, die deutsche Kunst zu repräsentieren, verzichtet habe.

Diese und viele andere unbegreifliche Vorkommnisse mußten um so stärkere Verwunderung erregen bei denen, welche einen tieferen Einblick hatten in die Münchener Künstlerschaft und welche die schier beispiellose Fülle teils schon herangereifter, teils noch jugendlich-gärender Schöpferkräfte wahrnahmen, die hier vereinigt waren und nach Betätigung drängten. Es konnte gar nicht ausbleiben, daß früher oder später eine Ueberspannung, eine Krise eintrat, denn es war offensichtlich, daß es in München an führenden Organisatoren mangelte, welche das Zeug hatten, dieses enorme Kapital an künstlerisch-schöpferischer Kraft umzusetzen in dem Strom kultureller Neugestaltung, welcher das moderne Deutschland ergriffen hat. Die führenden Persönlichkeiten, in romantischeren Zeiten groß geworden, hatten für dieses neue Entwicklungsmoment keine Organe. Sie fanden für die neue Situation keine neuen Betätigungsformen, und vor allem verstanden sie es nicht, die Münchener Kräfte mit dem großen Flusse der gemein-deutschen Vorwärtsbewegung in eine gedeihliche Wechselwirkung zu setzen. Diese Talente blieben fast alle auf München konzentriert, sollten von München leben — ein geradezu groteskes Mißverhältnis zwischen künstlerischem Angebot und Nachfrage stellte sich ein; und dieser Zustand wurde jahraus, jahrein bedrohlicher, je mehr junge Leute nach München strömten, um dort sich in irgend einer Disziplin der Kunst auszubilden.



G. EBERLEIN FRAU MARIA EBERLEIN

Diese Notlage ist es, welche die Disposition geschaffen hat zu all den Mißstimmungen, heimlichen und offenen Feindseligkeiten, Kämpfen und Parteibildungen, welche das Kunstleben Münchens in den letzten Jahren nicht gerade vorteilhaft beeinflußt haben und welche Anlaß gaben zu Mißverständnissen, Verdächtigungen, Beunruhigungen aller Art. Wer einen Einblick hatte in diese Zustände, der mußte sich sagen, daß es nur heilsam sein konnte, wenn irgend ein Zwischenfall die Veranlassung gebe, daß endlich einmal sozusagen gründlich ausgelüftet würde.



HANS VON BARTELS FLITTERWOCHEN IN DER KAJÜTE



OTTO H. ENGEL BILDNIS DES MALERS ST.

Und dieser Zwischenfall blieb auch nicht aus. Allein die Ironie des Schicksals wollte es, daß sich die unter langjährigem Drucke aufgesammelte Erbitterung gerade gegen einen Meister kehren sollte, der im Grunde seines Wesens am allerwenigsten zu denen gehört, welche die mißliche Lage Münchens in den letzten anderthalb Dezennien zu verantworten haben: ADOLF VON HILDEBRAND, ein wirklich großer Künstler, ein Meister, der Werke aufzuweisen hat, welche für alle Zeiten in der Reihe der bedeutendsten Skulpturen strahlen werden, die je aus deutscher Bildnerhand hervorgingen, ein Erzieher und Führer zum Höchsten in der Kunst, in dessen Schule viele der Hoffnungsvollsten unter den Jüngeren herangebildet wurden, dazu ein tiefer Denker, der den Problemen der Schönheit in ihre verborgensten Schlupfwinkel mit kühnem Forschermute nachgegangen ist und das uralte Problem für unsere Zeit verjüngt und neu ausgelegt hat!

Wahrlich, keiner hatte weniger schuld daran, wenn in München nicht alles so war, wie es sein sollte. Aber die Entscheidung der Sendlinger Brunnenkonkurrenz, in welcher zufällig sein Schwiegersohn und einer seiner Schüler das Feld behaupteten, während Hildebrand selbst dem Preisrichter-Kollegium angehörte, sie kehrte die ganze Woge des Unwillens nun gegen ihn. Man mag nun über diese Dinge denken wie man will: daß die Ereignisse diesen Lauf nahmen, ist und bleibt bedauerlich. Eine Besserung konnte und kann in München niemals herbeigeführt werden dadurch, daß man Persönlichkeiten persönlich angreift, sondern nur durch eine zeitgemäße Umformung des ganzen „Kunstbetriebes“. Diese allerdings ist unvermeidlich und wohl auch unausbleiblich. Aber sie kann sehr wohl eingeleitet und durchgeführt werden, ohne daß man hervorragenden Künstlern die Mitwirkung an den Aufgaben der öffentlichen Kunstpflege verleidet.

Es liegt nun einmal in der menschlichen Natur, daß jeder nach subjektiven Stimmungen urteilt und ganz besonders liegt das in der Natur des Künstlers. Wir teilen daher durchaus nicht die in Kreisen jüngerer, noch nicht in verdienter Weise beachteter und beschäftigter Künstler zuweilen mit begreiflicher Erbitterung zutage tretende Ansicht, daß die den Fortschritt hemmende Wirksamkeit mancher unserer gefeiertesten älteren Künstler auf Uebelwollen gegen die Jugend beruhe. Es



ARTHUR KAMPF — WOHLTÄTIGKEIT



ARTHUR KAMPF
VOR DEM SPIEGEL

ist ganz verständlich, daß die, welchen es gut geht, sich schwer vorstellen können, daß es dabei dem großen Ganzen schlecht gehen könne: die subjektive Weltanschauung des Künstlers verhindert ein objektives Urteil. Damit wird man immer rechnen müssen und man wird stets nur unfruchtbare Debatten heraufbeschwören, wenn man dergleichen prinzipielle Fragen in persönlicher Weise zu erledigen hofft.

Wenn wir nun gar auf die materielle Seite der Angelegenheit eingehen, so müssen wir erst recht zugeben, daß Hildebrand und die anderen mit ihm so scharf angegriffenen Meister kaum eine Veranlassung haben, sich „schuldig“ zu fühlen. Die Ergebnisse der Wettbewerbe, in welchen sie als Juroren im öffentlichen Interesse tätig gewesen, sind durchweg für Münchens Künstlerschaft recht ehrenvoll gewesen. Es mag sein, daß sich unter den nicht mit Preisen ausgezeichneten Entwürfen manche vorzügliche Arbeit befunden habe — wir sind sogar überzeugt davon, daß es sich so verhält — aber die zur Ausführung und zur Prämiierung erkorenen waren durchweg auf einem höchst respektablen Niveau. Wir haben uns eigens die Mühe gemacht, sie in den veröffentlichten Reproduktionen noch einmal nachzuprüfen, und wir müßten wider besseres Wissen urteilen, wenn wir eine andere Ansicht äußerten. Auch der Entwurf, mit dem Sattler und Ebbinghaus bei der Sendlinger Affäre die Ausführung erlangten, ist eine recht gute Arbeit; und wenn die beiden Künstler für die Aufstellung einen besseren Platz gefunden haben, als der gewesen ist, welchen man bei Ausschreibung des Wettbewerbes im Auge hatte, so ist es eigentlich das gute Recht, sogar die Pflicht der Schiedsrichter, diese Verbesserung in ihrem Votum zu berücksichtigen. Jedenfalls wäre es bureaukratisch und nicht künstlerisch gedacht, wollte man aus diesem äußerlichen Umstande eine Kardinalfrage machen.

Das würde auch niemand in den Sinn gekommen sein, wenn nicht tatsächlich schon eine tiefgehende, an Erbitterung grenzende Mißstimmung in weiten Kreisen der Münchener Künstlerschaft und Bürgerschaft bestanden hätte.

Diese zu beseitigen, das greift über das Bereich der Personalfragen weit hinaus. Denn selbst gesetzt den Fall, es würden die gegenwärtig im Münchener Kunstleben „maßgebenden“ Männer und Gruppen durch andere verdrängt, so wäre damit doch gar nichts ge-



OSKAR FRENZEL DER RUHEPLATZ

bessert. Es würde nur Einseitigkeit durch Einseitigkeit ersetzt. Auf diesem Wege kleinlicher, persönlicher Drängelei wird man niemals zum Ziele gelangen. Hier kann nur helfen, wenn überhaupt größere Gesichtspunkte im Münchener Leben und Treiben richtunggebend werden, wenn man sich entschließt, weniger „Kirchturmpolitik“ zu treiben. Sachliche, organisatorische Reformen: nur die können helfen. Es gilt, dafür zu sorgen, daß die Produktion der Münchener nach außen, ins Reich hinaus und auch ins Ausland, vornehmlich nach Amerika, feste, geregelte Beziehungen gewinnt, welche ihr dauernden Absatz sichern. Daß die bisher in der süddeutschen Kunstmetropole dominierenden Gruppen für diese große Aufgabe nicht genügendes Verständnis hatten, kann nicht geleugnet werden und erklärt auch bis zu einem gewissen Grade die gegen sie sich in so schroffer Weise geltend machende Mißstimmung, erklärt auch, daß diese Mißstimmung in die bürgerlichen Kreise übergriff; denn es sind schließlich auch schwere wirtschaftliche Mißstände daraus entsprungen. Ein großer Teil der von uns weiter oben aufgeführten Benachteiligungen, welche München in seiner Stellung als deutsche Kunstmetropole in neuerer Zeit erlitten hat, sind mit verursacht durch die vielen einflußreichen Künstlern mangelnde Fähigkeit, sich in neue Verhältnisse zu finden, neu auftauchenden Bedürfnissen entgegenzukommen, neue große Ziele aufzupflanzen. Da kann es dann ganz gewiß nicht schaden, wenn „junges Blut“ hineinkommt in die Sphäre, innerhalb deren Münchens Geschicke sich entscheiden. Und hier scheint uns der „springende Punkt“ dieser Affäre zu sein, oder der „fruchtbare Moment“ — um mit Lessing zu sprechen — wo der bessernde Hebel einzusetzen hat.



ROBERT DIEZ LÖWIN

Manches ist inzwischen geschehen. München wird anno 1908 auf seinem großen städtischen Ausstellungsterrain eine große Ausstellung haben, auf der auch seine „junge Mannschaft“ ihre Kräfte ungehemmt einsetzen darf; die „Vereinigten Werkstätten“ sind in eine Aktiengesellschaft großen Stiles umgewandelt worden, ein weitblickendes organisatorisches Unternehmen, bei dem auch Münchner Intelligenzen und Münchener Kapital in der anerkennenswertesten Weise mitangepackt haben; in der Münchener Stadtvertretung regen sich die Geister und zeigen sich bestrebt, auch ihrerseits eine fruchtbare Initiative in unabhängiger Weise zugunsten der Künste und der Kunstindustrien zu entwickeln, ja sogar die „Stagnation“ der Münchener Kunstmuseen wird voraussichtlich schon in absehbarer Zeit einer durchgreifenden Reformaktion weichen — vorausgesetzt, daß sich die Hoffnungen verwirklichen, welche alle Wohlmeinenden an das energische, sachkundige Eingreifen des Prinzen Rupprecht knüpfen. Vor allem heißt es: die rechten Männer an die rechte Stelle! — Männer machen die Geschichte — nicht Kommissionen!

Wenn so in sachlicher Weise an der Reorganisation des öffentlichen Kunstlebens in München weitergearbeitet wird, dann kann es nicht ausbleiben, daß auch die unzufriedenen Elemente — und unter diesen befinden sich leider zahlreiche tüchtige Künstler — wieder Vertrauen schöpfen und daß unerquickliche Streitereien persönlicher Art in den Hintergrund treten. Es gibt ja auf der ganzen weiten Welt keine Sache, die kleinlich-persönlichen Motiven so sehr entrückt ist, als echte Kunst

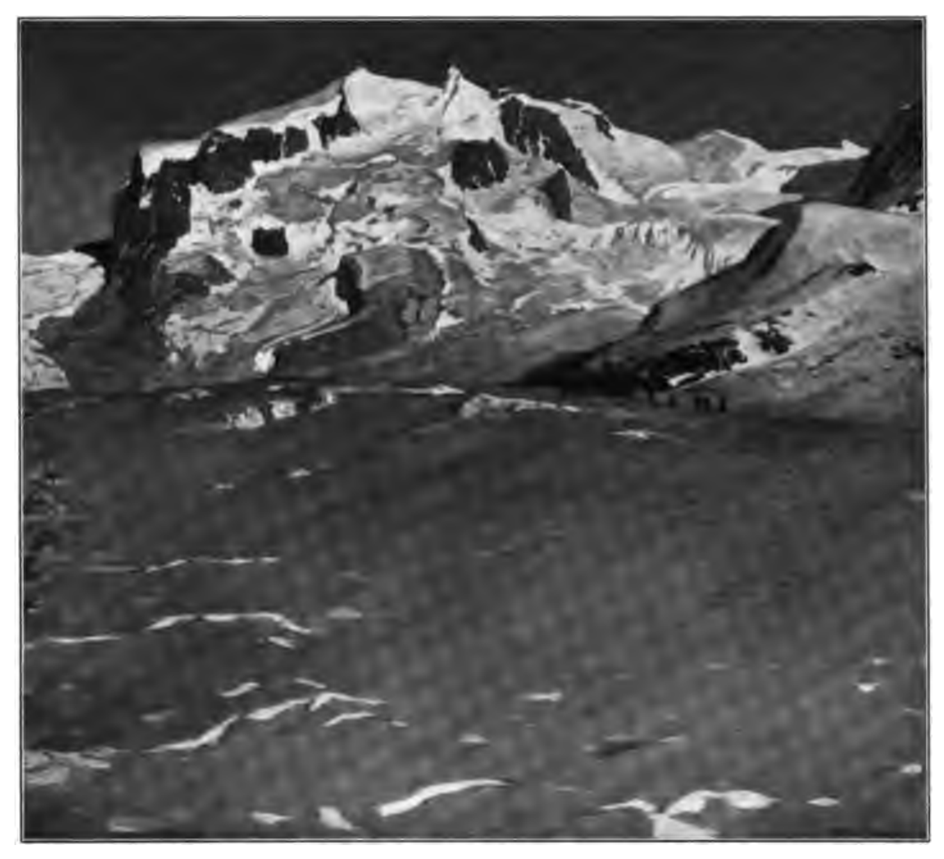
und künstlerisches Leben! Nur wo die Geister in großem, schwungvollem Sichausleben, frei und kühn wirken dürfen, nur da gedeiht die Kunst! Das sollte man auch nie vergessen, am wenigsten in München, dessen einzigartige, vielbeneidete Stellung im Kreise der deutschen Städte ja eben darauf gegründet ist, daß hier der Künstler nicht mit bureaukratisch-spießbürgerlichen Banden gegängelt wurde! — Wenn sich da nun Ansätze zu Kliquenbildungen zeigen, so sollte man schleunigst dagegen einschreiten. Aber man soll auch nicht eine etwa vorhandene Klique durch eine etwa neu zu bildende Klique zu verdrängen suchen. Das hieße, den Teufel durch Beelzebub vertreiben wollen. Freie Bahn dem Talente! Das ist die einzige Losung, die Berechtigung hat. In diesem Zeichen ist München groß geworden, und wenn einmal in ernsthaften Kreisen die Anschauung Platz gegriffen hat, daß diese Losung nicht mehr in allen Dingen maßgebend sei, so handelt man nur klug, wenn man dafür sorgt, daß die Bahn wieder frei werde! In diesem Sinne haben auch die „Münchner Neuesten Nachrichten“ Stellung genommen in einer vielbeachteten Serie objektiv gehaltener Aufsätze, denen wir im allgemeinen nur rückhaltlos beistimmen können. Da hieß es u. a.:

„Der „Fall Hildebrand“ ist nach der persönlichen Seite hin durch die offizielle Auslassung vom 4. Februar erledigt. Aber dieser „Fall Hildebrand“ hat nicht allein deshalb so großes Aufsehen erregt, weil er einen unserer ersten deutschen Künstler, den in München selbst überdies durch seinen Wittelsbacher Brunnen geradezu populären Meister Ad. v. Hildebrand betraf, sondern vor allem auch als ein nicht ganz unbedenkliches Symptom starker Mißstimmungen. Wir halten es für vernünftiger und gesünder, derartige Krisen auf dem Wege sachlicher Diskussion auszutragen, als durch ein Versteckenspielen ihr geheimes Fortwuchern noch zu fördern.“ Ganz in Uebereinstimmung mit unseren obigen Ausführungen wurde dann auf die naturnotwendige Subjektivität der künstlerischen Individualität hingewiesen: „Die Schöpferkraft des geborenen Künstlers wurzelt in der Persönlichkeit. Der Künstler ist durch und durch subjektiv, muß es sein; und da ein menschliches Individuum nun einmal ein unteilbares Ganzes ist, so muß der Künstler auch subjektiv sein in seinem Urteil. Nur ein arg banaler Philister wird es einem großen künstlerischen Temperamente verübeln, wenn es sich im Falle der Wahl für das entscheidet, was seiner subjektiven Art am nächsten steht.“ Drum, so möchten wir einschalten, war es lächerlich, im „Fall Hildebrand“ nach unlauteren Beweggründen zu suchen; Hildebrand entschied für die Konkurrenzarbeiten seiner Schüler, weil diese Arbeiten seiner subjektiven Kunstauffassung am meisten entsprachen, ihm also subjektiv als die besten erschienen. Wir freuen uns daher aufrichtig, daß die vorlauten Stimmen, welche den verehrten Meister unfairer Machenschaften zeihen, zum Schweigen gebracht werden konnten. Die „M. N. N.“ sagten weiterhin:

„Allein es wäre töricht, ja es wäre unehrlich und für unsere Münchener Kunstverhältnisse verderblich, wollte man nun so tun, als ob die Schäden, als deren Symptom der

WALTER OULES KARDINAL MANNING

EINE MÜNCHENER KRISE



EUGEN BRACHT — MONTE ROSA IN ABENDSONNE

„Fall Hildebrand“ zu gelten hat, nun damit erledigt wären, daß dieser eine Meister als korrekter Gentleman aus der Affäre hervorgegangen ist. Ja es wäre bitter ungerecht gegen Hildebrand, wollte man sich bei der Fiktion begnügen, als ob sich die tiefgehende allgemeine Mißstimmung gegen ihn allein und als Person gerichtet hätte. Es handelt sich tatsächlich überhaupt nicht um Personen, sondern um ein System. Das erhellt schon daraus, daß die in weitesten Kreisen der Bürgerschaft, der Künstlerschaft, ja selbst in öffentlichen Vertretungen und Regierungsschichten herrschende Mißstimmung und ernstliche Beunruhigung auch nach Klarstellung der persönlichen Seite des „Falles Hildebrand“ nach wie vor anhält. Es kann doch unmöglich unseren leitenden und hohen Kreisen verborgen geblieben sein, daß eine andauernde Verdrossenheit und Beunruhigung herrscht, die so stark ist und so wichtige Faktoren unseres Gemeinwesens durchdringt, daß sie früher oder später zu einer bedauerlichen Krise führt, wenn nicht rechtzeitig durch Reformen entgegengewirkt wird. Wir — und mit uns viele hochangesehene, für Münchens Gemeinwohl und für Münchens Kunst treu besorgte Persönlichkeiten — halten es für völlig ausgeschlossen, daß diese Beunruhigung sich „von selbst“ legen wird. Nein, im Gegenteil: jeder Schritt, der unter dem gegenwärtigen Systeme von den zurzeit im Münchener öffentlichen Kunstleben tonangebenden Persönlichkeiten unternommen wird, und sei er noch so wohl gemeint, wird einem immerzu steigenden Mißtrauen begegnen, an den „Fall Hildebrand“ wird sich bei nächster Gelegenheit ein anderer „Fall“ reihen, und schließlich wird in der Gruppe der das gegenwärtige System verkörpernden, zumeist hochbedeutenden und hochverdienten Persönlichkeiten keine mehr sein, die nicht ihren „Fall“ erlebt und dabei ein solches Maß von Mißtrauen, offenen Angriffen und versteckten Feindseligkeiten um sich aufgehäuft hätte, daß es ihr nachgerade unmöglich gemacht wird, für das allgemeine Ganze förderhin unvoreingenommen und ersprießlich zu wirken. Dagegen muß unverzüglich Vorsorge getroffen werden, nicht zuletzt im Interesse der hervorragenden Vertreter Münchener Kunst selbst, welche das durch den „Fall Hildebrand“ unrettbar bloßgestellte System mit ihren gefeierten Na-



JOSÉ VILLEGAS — LAISSANT PASSER LE TEMPS

men zu decken haben. Und wenn diese Persönlichkeiten, in dem ehrlichen Bewußtsein, doch stets nur ihre Pflicht nach bestem Ermessen getan zu haben, wenn diese selbst nicht verstehen sollten, wie es denn so weit hat kommen können, so muß trotzdem unweigerlich mit dem bisherigen System gebrochen werden.

Es kommt eben nicht allein auf die Persönlichkeiten an. Diese mögen an sich noch so hoch erhaben sein über jeden niedrigen Anwurf, mögen noch so unantastbar vor der Welt dastehen als Autoritäten von Rang: wenn sie, gezwungen oder freiwillig, in einem System aufgehen, das allgemein als unzweckmäßig empfunden wird und, wie der Augenschein lehrt, einem tiefeingewurzelten Mißtrauen begegnet, so sind sie schließlich nicht nur lahmgelegt, sondern auch in ihrem Ansehen gefährdet. So weit sollte man es denn doch nicht kommen lassen! Wenn wirklich die bestehende Mißstimmung — sogar in sehr hohen Kreisen wird vernehmlich über eine sogenannte „Künstler-Tyrannis“ geseufzt — wenn das alles unbeachtet bliebe, so sind Konflikte unausbleiblich. — — —

AUGUST GAUL — STRAUSS

Ist es doch offensichtlich, daß niemandem ein Gefallen geschieht, wenn man die Dinge so weitertreiben läßt, bis schließlich noch peinlichere Kundgebungen erfolgen, als sie im „Fall Hildebrand“ schon erfolgt sind, und von auswärts, durch die Presse und durch die Zeitschriften sich Spott und Hohn über München ergießt — natürlich mit entsprechenden Uebertreibungen, wie sie der Konkurrenzkampf stets zu zeitigen pflegt.“ — —

Die „M. N. N.“ verlangten daran anschließend eine zeitgemäßere Ausgestaltung der das öffentliche Kunstleben Münchens beherrschenden Faktoren:

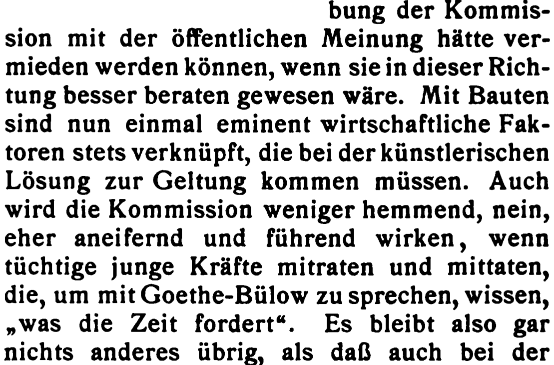
„Es handelt sich im wesentlichen um zwei Organisationen: die Konkurrenz-Ausschreibungen des Staates und der Stadt und die Monumentalbaukommission. Was die Wettbewerbe anbelangt, so schließt man Ungelegenheiten wie die, deren letztes Opfer Meister Hildebrand gewesen ist, nur dadurch aus, daß man den Kreis der die Juroren stellenden Künstler und „Laien“ nicht allzu eng wählt, daß man nicht immer die nämlichen Leute dazu heranzieht.“

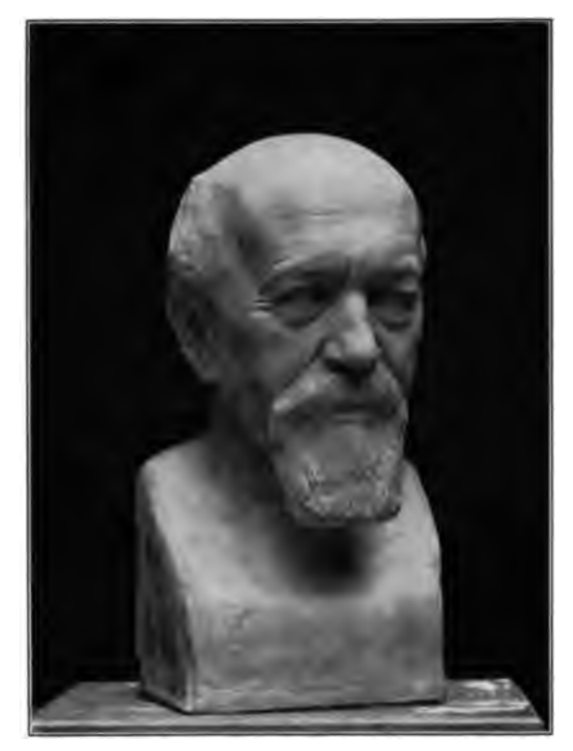


GERHARD JANENSCH DES MÄDCHENS KLAGE

Was sodann die weitere Forderung anbelangt, welche darauf hinauslief, die Verhandlungen der Preisrichterkollegien in gewissen Grenzen der öffentlichen Kontrolle zugänglich zu machen, so kann man darüber verschiedener Ansicht sein. Hildebrand selbst soll sich dafür ausgesprochen haben in der Absicht, den Teilnehmern an den Konkurrenzen Gelegenheit zu geben, aus den Urteilen der Juroren zu lernen. Franz Stuck hat sich jedoch in einer Zuschrift an die „M. N. N.“ dagegen erklärt. — Im Prinzip wird man wohl nichts dagegen einwenden können, wenn man für Veranstaltungen aus öffentlichen Mitteln auch die öffentliche Kontrolle zuläßt. Im einzelnen freilich entscheidet hier das Taktgefühl und die in jedem Falle verschiedene Zweckmäßigkeitsfrage. Wir glauben, daß auch das Vertrauen zu den Juroren wieder zurückkehren wird, wenn durch sachgemäße allgemeine Reformen die Mißstände behoben werden, welche jetzt verstimmend und beunruhigend auf weite Kreise Münchens einwirken. Man trete der Krise nur beherzt mit ernsthaften Maßnahmen positiver Natur entgegen, und man wird bald sehen, daß das beklagenswerte Mißtrauen verschwindet.

Was nun die Monumentalbau-Kommission anbelangt, eine Institution, die allerdings einen sehr schwerwiegenden Einfluß auf alle künstlerischen Verhältnisse Münchens ausübt, so sprachen sich die „M. N. N.“ dahin aus, daß namentlich ihre stabile Zusammensetzung vom Uebel sei. „Ueberaus bedenklich ist ferner der Mangel an jüngeren Kräften, Architekten und Technikern, die mit den modernen und modernsten Verkehrs- und Wirtschaftsfragen Bescheid wissen. Manche Reibung der Kommission mit der öffentlichen Meinung hätte vermieden werden können, wenn sie in dieser Richtung besser beraten gewesen wäre. Mit Bauten sind nun einmal eminent wirtschaftliche Faktoren stets verknüpft, die bei der künstlerischen Lösung zur Geltung kommen müssen. Auch wird die Kommission weniger hemmend, nein, eher aneifernd und führend wirken, wenn tüchtige junge Kräfte mitraten und mittaten, die, um mit Goethe-Bülow zu sprechen, wissen, „was die Zeit fordert“. Es bleibt also gar nichts anderes übrig, als daß auch bei der






ADOLF VON HILDEBRAND • GEHEIMRAT SCHÖNE



LUDWIG MENZEL BÜSTE DER FRAU v. M.

Monumentalbau-Kommission wie bei jeder anderen die Mitglieder nach einer zwei-, höchstens dreijährigen Amtsperiode ausscheiden und erst nach einer weiteren Periode wieder gewählt werden können. Dadurch wird etwa zu befürchtenden Kliquenbildungen im Keime begegnet und Ausstreuungen der Boden entzogen. Endlich kommen junge, tatenfrohe Kräfte zum Zuge. — Münchens künstlerische Verhältnisse sind im innersten Kerne noch urgesund! Wir haben den gegen uns in Szene gesetzten „Niedergangs"-Schwindel glänzend abgeführt. Drum muß vermieden werden, daß im Innern Krisen sich entwickeln aus Mißständen, deren Behebung keinerlei sachliche Schwierigkeiten bereitet."

Wenn wir uns im wesentlichen zustimmend aussprechen zu diesen Forderungen, so tun wir es auf Grund der Darlegungen, welche wir zu Eingang dieses Aufsatzes gegeben haben — ganz gewiß nicht deshalb, weil wir gegen die Meister, die so viel für München getan haben, irgend wie ein persönliches Mißtrauen hegten. Es ist der allgemeine Wandel in den Kunst- und Kulturverhältnissen Deutschlands, welcher seine Rückwirkung auf München mit unerbittlicher Konsequenz ausübt und dem man sich nicht ungestraft entziehen kann. Es ist vielleicht auch ein Wandel der Weltanschauung, der hier mitspricht. Das Kunstideal der älteren Münchener Generation ist nicht mehr in allen Dingen völlig in Uebereinstimmung mit dem Wollen und Empfinden der jungen Generation in Deutschland. Das mag für manchen in hohen Ehren Ergrauten bitter sein zu hören. Allein niemand ist verhindert, mit den Jungen wieder jung zu sein, und es sind gerade die größten Geister gewesen, welche auch noch im fortgeschrittenen Lebensalter sich ein jugendliches Herz bewahrt und sich eben dadurch ihre Machtstellung erhielten, daß sie neuen Problemen, neuen Zielen, neuen Forderungen Verständnis und tätige Teilnahme entgegenbrachten. Alle diese Kämpfe und Krisen beweisen letzten Endes doch nur, daß sich etwas rührt, daß Kräfte in Spannung sind, die etwas schaffen wollen, daß frisches, drängendes Leben in München nach freier Entfaltung verlangt! — Man gebe ihm, was ihm zukommt, und man wird erkennen, daß auch diese Krise — wie jede Krise — ein reinigendes Gewitter war, nach dem die Saaten nur um so üppiger sprossen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der Natur gegenüber muß der Künstler immer in Leidenschaft bleiben. Er muß sie ja lieben. Wie könnte er das, wenn er sie nur ›objektiv‹ anschauen dürfte.

*

Die Grundstimmung aller Kunst ist Sehnsucht.

W. Steinhausen



LOUIS TUAILLON — HERKULES MIT DEM EBER



MAX KLINGER — DIANA

Photographieverlag von E. A. Seemann, Leipzig

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Die Inhaber von *Gurlitt* scheinen die vor einigen Jahren in die Welt posaunte Fiktion noch aufrechterhalten zu wollen, daß wir in TOULOUSE-LAUTREC einen der größten Künstler vom Ausgang des 19. Jahrhunderts zu verehren hätten, sonst hätten sie diesem nur sehr mit Auswahl zu genießenden Künstler nicht gleich mehrere Säle eingeräumt. Von Verehrung kann natürlich bei diesem Meister in der Darstellung alles Gemeinen und Perversen von vornherein nicht die Rede sein. Daß man Schweinereien — es gibt keinen milderen Ausdruck dafür — wie »Elles« öffentlich ausstellen darf, ohne einen Schrei der Entrüstung zu hören, erklärt sich nur daraus, daß ein Teil des großen Publikums den Sinn dieses Zyklus gar nicht versteht und ein anderer sich schämt, sein Verständnis einzugestehen. Wie kindlich harmlos ist dagegen manches, was in der Literatur nur als »Privatdruck« erscheinen darf! Aber auch rein künstlerisch genommen, stehen neben Blättern, wie sie nur eine wirklich geniale Hand in guten Stunden hervorzaubern kann, ganz und gar saloppe Leistungen. - Wie anders ist die Luft, die man jetzt im *Künstlerhause* einatmet, das uns nach mehreren wenig bedeutenden Ausstellungen eine schöne Kollektion schwedischer Malereien und Skulpturen gebracht hat. Welche geistige und körperliche Gesundheit herrscht hier, welche Freude an der Natur und welcher sichere Geschmack! OSKAR BJÖRCK mag vielen heute konventionell erscheinen, aber er ist es nicht mehr, als es van Dyck, Gainsborough, Ingres zu ihren Zeiten waren. Seine drei Frauenbildnisse in ganzer Figur — das eine schwarz vor weiß mit einem braunen, grünbezogenen Stuhl, das zweite blau vor rot und goldenen Möbeln und Hintergrund, das dritte, die Prinzessin Ingeborg, lichtumflutet ganz in Weiß und Gold — sind keine genialen Momentbilder, sondern sorgsam durchgearbeitete Repräsentationsstücke; aber wo malt man heute noch solche Bildnisse, die soviel unantastbare Hoheit mit soviel menschlicher Liebenswürdigkeit vereinen, weder alte Meister nachahmen noch gesucht originell sind und als Malerei weder brutal noch süßlich wirken? Das ist gute europäische Kunst. Daneben steht KARL LARSSON als der schwedischste, uneuropäischste. Er schildert nur, wie es bei Larssons aussieht und was Larssons machen, diesmal auf einem mächtigen Bilde einen Weihnachtsabend im Larssonschen Hause. Aber Vater, Mutter und Kinder passen mit ihren mitteleuropäischen Kostümen nicht in diese schmetternde dalekarlische Farbensymphonie von Grün, Rot und Gelb, so halten sie sich im Hintergrunde bei der Bescherung auf und lassen das fröhliche Gesinde vorn. Man diskutiert nicht über Larsson, man liebt ihn oder liebt ihn nicht, wie eine wilde Pflanze oder ein exotisches Märchen. Ich liebe ihn. ANDERS ZORN hat kein Hauptwerk gesandt, aber ein gutes Herrenbildnis, ein paar hübsche, etwas flüchtige Interieurs und mehrere famose Kleinplastiken. Neben diesen drei Figurenmalern stehen fünf Landschafter: an ihrer Spitze PRINZ EUGEN VON SCHWEDEN. S. K. H. steht unter seinen Bildern, aber er ist keine dilettierende »Königliche Hoheit«, sondern ein echter und wahrhaftiger Künstler. Seine Bilder geben das nordische Venedig, wie es jeder liebt, der es einmal gesehen, mit seinen Schären und seinem Wasser und den darauf einherhuschenden kleinen Dampfern und dem lange nach Sonnenuntergang noch glänzenden Himmel darüber, in einer männlich kräftigen Poesie, die wahrhaft wohltut. FJÄSTAD weiß den Schnee und Rauhfrost wundersam wiederzugeben, HESSELBOM die Stimmung, die uns beim Anblick unendlicher Weiten ergreift. Von den Plastiken sei die prachtvolle Büste des Malers Bergh von KARL J. ELDH hervorgehoben. — Bei *Schulte* ist die Ausstellung wie jetzt fast immer etwas bunt, anregend wohl, aber dem reinen Genießen wenig günstig. Im Korridor hängen, ziemlich schlecht beleuchtet, Landschaften von HOLLECK-WEITHMANN, die den Künstler in einem Durchgangsstadium zu großartigerer Auffassung und darum vorläufig noch mehr des Ringens als des Vollbringens zeigen. Im ersten Hauptsaal finden wir rechts Bilder vom Grafen WOLDEMAR VON REICHENBACH, der einst ach! so schlichte und schöne Interieurs und Landschaften malte, ehe er in eine altertümelnde Mystik geriet. Ich gebe zu, es mag nur an mir liegen,



KARL KOEPPING DIE UNBEKANNTE BLUME (RADIERUNG)

aber ich habe keine Ader für diese Art Poesie, die ich nicht einmal in Versen, geschweige denn gemalt genießen könnte. Gegenüber hängen Werke von WOLFF-ZAMZOW, der mit Biedermeier-Bildern seine ersten Erfolge errungen hat und der Biedermeierei treu geblieben ist. Etwas Somoff, etwas Vogeler, etwas Dörr und vorläufig noch etwas zu wenig Wolff-Zamzow steckt darin, aber pikant und anmutig sind einige dieser Bildchen mit sich auskleidenden und badenden Mädchen. Nicht weniger ungleich sind die beiden Künstler, die den zweiten Saal beherrschen, der elegante, allzu elegante, zum Pariser gewordene Amerikaner FRIESEKE, der mir mit seinen sauberen Akten und seinen Interieurs in blaßblauen, blaßrosa, blaßgrünen, blaßgelben, wie alten Pastellen entnommenen, höchst geschmackvollen Farben seit vielen Jahren in den Pariser Salons aufgefallen war, und der deutsche EDMUND STEPPES, der unter dem Einfluß von Haider und Lugo die Natur zu stilisieren unternommen hat. Ich halte Steppes für einen höchst begabten Landschafter, aber zöge er doch lieber die in der Natur liegende Poesie aus ihr heraus, wie es Constable, Rousseau, Corot und (in einem Abstande) Buchholz getan, statt ihr die seinige unterzulegen! Da ist mir die Art JOHANN GEORG DREYDORFF's, der im Zimmer nebenan ausgestellt hat, viel lieber. Der sieht die Natur ohne Hintergedanken, heimlich, traulich, andachtsvoll. Wie die Sonnenstrahlen in sein bescheidenes Häuschen fallen, wie die Kornfelder im Sommer wogen und alles in einem feinen Dunste verschwimmt, wie das nahe Meer vor Sonnenaufgang erschauert, all das schildert er mit dem einzigen Wunsche, recht viel von der Schönheit, die er empfunden, festzuhalten, recht viele ihrer teilhaftig werden zu lassen. Und ist das nicht dasselbe, was die großen Impressionisten empfanden? — Bei *Cassirer* hängen Landschaften von PISSARRO aus allen Zeiten, aus allen Phasen seines Schaffens. Aber ob sie 1872 datiert sind oder 1902, ob sie Ansichten von Paris oder vom Lande geben, im Sommer oder im Winter, am Morgen oder am Abend, alle zeigen sie dieselbe Unbeirrtheit, dasselbe Bemühen, der Natur so nahe wie möglich auf den Leib zu rücken. WALTHER GENSEL



FERDINAND SCHMUTZER BÜRGERMEISTER LUEGER (RADIERUNG)

LEIPZIG. Zu Ehren des auf den 18. Februar fallenden 50. Geburtstags von MAX KLINGER hatte der *Kunstverein* eine umfangreiche Ausstellung von Werken des berühmten Künstlers veranstaltet. Ueber 200 Werke aus dem Besitz verschiedener Museen und aus Privatbesitz sind vereinigt worden: sämtliche Radierungen, ein großer Teil der Handzeichnungen und eine Reihe der Gemälde und Skulpturen. Aus Dresden ist die ›Pietà‹ hier, die Berliner Nationalgalerie und die Hamburger Kunsthalle haben den gemeinsamen Besitz der aus einer Steglitzer Villa stammenden Wandfriese hergeliehen. Für eine Woche war auch der ›Beethoven‹, in dessen Saal für diese Zeit noch die ›Salome‹, die ›Kassandra‹, die ›Badende‹ und der ›Athlet‹ vereinigt waren, ohne besonderes Eintrittsgeld dem Kunstvereinspublikum freigegeben. Von der Herbeischaffung der auswärtigen Gemälde und Skulpturen mußte, der enormen Transportkosten wegen, Abstand genommen werden. — Aber die Leipziger Ausstellung allein wirkt überzeugend genug, daß hier eine außergewöhnliche Menschenkraft am Werke war. Und noch ist es erst Mittag und diese Kraft hat noch nicht den Höhepunkt überschritten. Für den Schöpfer selbst und für die Genießenden ein stolzes Bewußtsein. — Die I. Graphische Ausstellung des *Deutschen Künstlerbundes* im Deutschen Buchgewerbemuseum wurde am 9. Februar durch MAX KLINGER und DR. LUDWIG VOLKMANN eröffnet. DR. WILLRICH, der Direktor des Museums, in dessen Händen die Leitung der Ausstellung liegt, hat mit großer Umsicht und mit erstaunlicher Energie die vorher sehr unzulänglichen Räume zu wirklich gediegenen und vornehmen Ausstellungsräumen umgestaltet und darin die Arbeiten in übersichtlicher und geschmackvoller Weise untergebracht. Die Zahl der Einsendungen war sehr hoch, und nur etwa ein Drittel konnte berücksichtigt werden. Die Gruppe der Handzeichnungen tritt naturgemäß zurück, und von den rein graphischen Arbeiten nimmt der Holzschnitt — ich möchte, weil er nicht immer auf der Höhe ist, beinahe sagen — leider den größten Raum ein. Die Radierung ist würdig und gut vertreten, während die Lithographie nicht so zahlreich vertreten ist, ein

Zeichen, daß die wirklich guten Lithographien seltener sind, als man glaubt. Große materielle Erwartungen hat man von vornherein von keiner Seite an die Ausstellung geknüpft; hierzu ist Leipzig nicht der Platz dafür. Die befruchtende Einwirkung aber auf das gesamte graphische Gewerbe, die der Deutsche Buchgewerbeverein von der Veranstaltung erwartete, darf man als erfüllt ansehen. rgm.

WIEN. In der Galerie *Miethke* war das Lebenswerk WILHELM BERNATZIK's versammelt, dessen Heimgang die österreichische Kunst vor wenigen Monaten (s. Jahrg. XXII, S. 200) zu beklagen hatte. Kein schönerer Nachruf als der, welche ihm seine Arbeiten vielsagend hielten. Denn durchgängig offenbarte sich da die Vereinigung eines unverbrüchlichen künstlerischen Ernstes mit poetischer Empfindung. Das malerische Können war in dem französischen und in dem Wiener Realismus der älteren Richtung geschult, und damals holte sich Bernatzik seine Motive aus dem bäuerlichen Leben der Heimat und aus dem Zisterzienserkloster Heiligenkreuz, bis er sich immer mehr der bloßen Landschaft zuwandte, zarter in der Stimmung, dem Impressionismus hingegeben. Daraus erwuchs ihm, zugleich mit dem Durchbruch einer kräftigeren Farbenfreude, das Streben nach großer dekorativer Wirkung; als eine Fortsetzung dieser, zuerst in dem »gelben Zimmer« der Sezession durchgeführten Absichten erschien nun das leider nicht ganz vollendete Fresko einer Herbstlandschaft, in dessen dreiteiligem Rahmen schwebende Frauengestalten wie eine Huldigung für Klimt anmuteten. So war der Fünfzigjährige noch unverdrossen nach neuen Zielen unterwegs.

HANNOVER. In der Ausstellung der Kunstgewerbehalle finden die Arbeiten eines jüngeren Künstlers, des Malers SCHLÖSSER Beachtung. Eine Reihe von figürlichen, landschaftlichen und architektonischen Naturstudien, eine größere Anzahl von Porträts, dekorativen Entwürfen etc. zeigen ein frisches und vielseitiges Talent. Gute Kopien, namentlich nach spanischen Meistern beweisen, daß der Künstler nicht nur in die Natur, sondern auch in die Meisterwerke der alten Kunst sich lernend und nacheifernd mit Erfolg vertieft hat. Pl.

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Heinemann* wurde mit Anfang März eine umfangreiche Kollektiv-Ausstellung von Werken LUDWIG WILLROIDER's eröffnet, die ein ganz ungewöhnliches künstlerisches Interesse bietet. Diese Ausstellung greift ziemlich weit zurück und bringt des Künstlers ganze Entwicklung von früheren, vor zwei Jahrzehnten entstandenen Werken bis zu den Arbeiten der allerletzten Zeit zur Anschauung. Die vornehme Bescheidenheit Ludwig Willroiders hat uns bisher einen solchen Einblick in sein Schaffen und Werden nicht gegönnt. Jetzt sehen wir dies in seinen interessanten Wandlungen vor uns, Wandlungen, die nicht ein Mitgehen mit der Mode, sondern das innere Weiterwachsen, das stete Ringen einer starken und reinen Künstlerseele offenbaren. Wir sehen den Zug zum Heroischen, der Willroider immer auszeichnete, in etlichen wundervollen, den meisten bisher wohl unbekannten älteren Arbeiten begründet, kartonartigen Landschaftsbildern aus Südtirol, die, mit wenig Farbe zu starker Wirkung gebracht, einfache landschaftliche Formen mit bewundernswerter Größe wiedergeben mit einer schlichten, eindringlichen Schönheit, die in der neueren Landschaftskunst kaum ihresgleichen hat. Wir beobachten den Künstler dann in seinem Ringen um Farbe und Intimität und finden ihn in einer Reihe von älteren Bildern und großen Naturstudien den vielberühmten französischen Meistern der intimen Landschaft ebenbürtig, wir sehen ferner eine Reihe von Werken, bei denen ihn die Probleme des Lichtes in erster Linie anzogen, in denen er bei kühlem silberigen Gesamtton Farbe nur mehr andeutungsweise gab und wir sehen zuletzt den Sechzigjährigen immer breiter und flotter im Stich, voller in der Farbe werden und eine köstliche Frische und Heiterkeit gewinnen. Er gibt seinen Wolkenhimmeln in diesen letzten Bildern ein wunderbar feines leuchtendes Weiß und seinen Wiesen ein sattes und saftiges Grün — diese ganzen Werke atmen Kraft und Frohsinn! Was Willroider als *Zeichner* kann und immer konnte, sieht man auf den Bildern und Studien aller seiner Entwicklungsstufen, Terrain und Bäume sind stets meisterlich klar und richtig gezeichnet; an zahlreichen Schwarzweißblättern können wir dann seine Zeichenkunst noch speziell bewundern und sein erstaunliches Talent zur feinen landschaftlichen Komposition. Diese Gabe kann freilich nur der mit solchem Erfolge nützen, der auf ein solches gewaltiges Maß von gewissenhaftester Studienarbeit hinter sich gebracht hat, wie Ludwig Willroider. Fo.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MANNHEIM. Dem Galeriedirektor WILHELM FREY wurde vom Großherzog von Baden der Professortitel verliehen.

MÜNCHEN. Den Kunstmalern JULIUS DIEZ und und JOH. D. HOLZ wurde vom Prinzregenten der Professortitel verliehen. — ANGELO JANK ist zum Nachfolger W. von Diez an der Akademie der Künste ernannt worden.

GESTORBEN: in München am 14. März der Historienmaler Professor Dr. JULIUS NAUE im Alter von 72 Jahren; ein Schüler Krelings und (von 1861—1866) Schwinds, bildete er sich auf Reisen in Italien weiter aus. Von seinen Werken seien genannt: ein Freskenzyklus aus der deutschen Heldensage in der Villa A. O. Meyer, Hamburg; die Fresken in der Villa Seewarte in Lindau, ebenfalls aus der germanischen Heldensage; ein Bilderzyklus »Völkerwanderung« in 15 Kohlekartons. Ueber seine Erinnerungen an das Zusammenleben mit Schwind hat er die Broschüre »Worte und Wirken von Moritz von Schwind« herausgegeben; in Görlitz die Malerin MARGARETA VON KUROWSKI; in Frankfurt a. M. am 12. März der Direktor des Städtischen Historischen Museums PHIL. OTTO CORNILL, Architekt und Maler, im Alter von 84 Jahren; in Kopenhagen der dänische Genremaler AXEL HELSTED im Alter von 60 Jahren; in Rom der 1826 in Danzig geborene Landschaftsmaler JULIUS ZIELKE; am 23. Februar in Berlin der Landschaftsmaler GUSTAV WILBRICH; in Stuttgart KARL SCHARRATH, Bildhauer, 40 Jahre alt; WILHELM QUACK, Maler, 61 Jahre alt; in Berlin die Malerin Frau HEDWIG FRANKE-JANUS, 46 Jahre alt; in Düsseldorf der Maler WOLF SEEL im Alter von 78 Jahren; in Basel der Kunstmaler FRITZ SCHIDER im Alter von 60 Jahren, ein Schüler Rambergs und Leibls; er hat zusammen mit dem Anatomen Professor Kollmann einen anatomisch-plastischen Atlas herausgegeben und stand seit Jahren dem Zeichenunterricht an der Basler Gewerbeschule vor; in München der bekannte Radierer und Kunstmaler WILHELM ROHR am 15. März, 60 Jahre alt.

Redaktionsschluß: 19. März 1907 Ausgabe: 4. April 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



RICHARD KAISER
• UNTER ERLEN •



HANS SCHWEGERLE — GRABRELIEF
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

DIE FRÜHJAHR-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Von ALFRED GEORG HARTMANN

Die Produktion blüht. Der Ehrgeiz, die Schranken der Abgestempelten zu durchbrechen, ist auf dem höchsten Siedepunkt angelangt. Nicht weniger als 1400 Arbeiten waren diesmal von den „Kunsttransporteuren“ im Ausstellungsgebäude am Königsplatz abgegeben worden. Und nur 289 Werke sahen das Licht der Ausstellung, jenes beseeligende Licht der Oeffentlichkeit, das um die Beschienenen allezeit (man glaubt es wenigstens) eine so nützliche Aureole webt. So wollte es der Richterspruch der Juroren. Rund 300 stehen im Licht, 1100 im Schatten.

Diese 289 gutgeheißenen Werke wurden in den wieder zur Verfügung stehenden elf Sälen so verteilt, daß der alte Eindruck der Frühjahr-Ausstellungen, eine arbeitsfrohe, natürliche, jugendliche Frische, gewahrt blieb. Man hat sich zwar von den alten protzigen Tapeten immer noch nicht ganz lossagen können. Aber das Arrangement verdient trotzdem im allgemeinen unsere wärmste Zustimmung. Warum man allerdings mit Hartnäckigkeit an dem verfehlten Modus festhält, die Kollektiv-Ausstellungen einzelner Maler getrennt in verschiedenen Sälen unterzubringen, ist nicht recht einleuchtend. Man hätte nicht nur die Serie von JULIUS EXTER (der das ausdrücklich verlangt hat), sondern auch die von HERMANN GROEBER, THEODOR HUMMEL, PHILLIPP KLEIN, HANS REINHOLD LICHTENBERGER u. a. zusammenhängend plazieren sollen. Dieses Hängen nach vorwiegend dekorativen Gesichtspunkten, wie es hier Gewohnheit ist, ist veraltet, gehört also nicht in den Rahmen der Secessions-Ausstellungen.

Sogenannte Sensationen fehlen in der Ausstellung fast ganz. Das Natürliche füllt die Wände. Wie immer an dieser Stelle sah die Jury auch heuer wieder in erster Linie auf

eine gute malerische Handschrift. Man ging von der ganz richtigen Voraussetzung aus, daß ein Maler, wenn er diesen Ehrentitel erringen will, vor allen Dingen malen können muß. Ein Maler ist ein Maler, ein Anstreicher ein Anstreicher! Daraus erwuchs mit den Jahren die Stärke der Secession, aus dieser Auswahl der Tüchtigsten. Es ist durchaus wahr, wenn man sagt, daß der künstlerische Zeitgeist sich nirgends so rein wiederspiegelt, wie gerade in der Secession. Wenn man jetzt wieder durch diese Frühjahr-Ausstellung wandert, sieht man trotz mannigfacher kleiner Nieten und Verirrungen diesen unseren Zeitstil in der verschiedenartigsten Weise manifestiert. Eine frische, vom Leben gesättigte Luft spürt man auf Schritt und Tritt.

Auch heuer war die Ausstellungsleitung wieder bemüht, zwischen Landschaft- und Figurenbild eine Art Ausgleich zu schaffen. Die Landschaft drängt sich nicht mehr, wie das früher oft der Fall war, aufdringlich vor. Nur eine Beobachtung kann man leicht machen: das Ueberwiegen der Winterlandschaft. Ob da die wachsende Vorliebe für den herrlichen Wintersport, dem ja auch die Maler immer mehr huldigen, etwas mitspricht, oder ob die letzten schwedischen und russischen Kollektionen dazu den Anstoß gegeben haben, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, daß nicht weniger als zehn Maler, Fritz Osswald, Oskar Moll, Hans v. Hayek, Paul Crodel, Wilhelm Stumpf, Karl Theodor Meyer-Basel (Abb. S. 356), Hans Mueller-Dachau, Carl Reiser, Hans Beat Wieland und Franz Elmiger, die Schönheiten der winterlichen Natur darzustellen suchten und daß jeder von ihnen zu anerkennenswerten Resultaten gekommen ist.

Im übrigen hat auf dem Gebiete der Landschaft namentlich Richard Winternitz Bedeutendes geleistet. In den Bildern „Spätnachmittagssonne“ und „Der Postgarten in Burglengenfeld“, wie in dem Interieur „Balkonzimmer mit einfallender Mittagssonne“ (Abb. S. 365) behandelt der Maler mit Hilfe von Figuren das Problem des frei sich ergießenden Sonnenlichts. Obgleich man merkt, daß Winternitz Uhde und Liebermann genau studiert hat, so darf man doch nie und nimmer von einer Anlehnung sprechen. Es steckt viel persönliche Wärme in diesen Bildern und viel ernstes Naturstudium, auf Grund dessen er zu sehr reizvollen malerischen Metaphern kommt. Die Landschaften von Albert Lamm (Abb. S. 367) mit ihrem tiefgestimmten Trübner-Grün sind ebenfalls gute Naturausschnitte. Wilhelm Ludwig Lehmanns stimmungsvolle Gewitterstudie (Abb. S. 348) gehört zum Besten der ganzen Ausstellung. Hermann Eichfeld's „Märzzonne“ (Abb. S. 362) wirkt wie ein veredelter Keller-Reutlingen. Vor Richard Pietzsch's „Schwedischem Bauernhof“ darf man Fortschritte bezüglich der malerischen Behandlung konstatieren. Das schematische Farbengeflecht seiner Isarlandschaften erscheint hier merkwürdig aufgelockert. Sehr auffallend ist, wie wenig Eugen Wolff, der frühere Zügelschüler, die auf ihn gesetzten Hoffnungen erfüllt. Den beiden Landschaften, die gegenwärtig



HANS LESKER — LESENDE DAME
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

JULIUS EXTER
NOCTURNO



WILHELM L. LEHMANN GEWITTER
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

von ihm ausgestellt sind, kann man außer einer gesunden Natürlichkeit wenig Gutes nachrühmen. Er hängt zu sehr am Objekt, findet schwer einen Ton der Innigkeit, der länger nachklingt. Das gleiche muß man auch von RICHARD KAISER's Bild „Unter Erlen" (s. Titelbild) und CARL STRATHMANN's Gemälde „Aufziehendes Gewitter" sagen. Solche großen Formate mit einem der Malerei würdigen Gehalt zu füllen, ist eine Titanen-Arbeit. Das einzige, was dabei herauskommt, ist ein gewisser dekorativer Elan, der das Laienauge besticht. Wesentlich glücklicher arbeitet ULRICH HÜBNER, der einmal den „Frühling an der Havel" schildert, das andere Mal einen „Ausblick aufs Meer" gibt. Mit talentvollen Arbeiten prägen sich AUGUST LÜDECKE und EUGEN KAHLER dem Gedächtnis ein. Dem erstgenannten fehlt es zwar heute noch an der wünschenswerten Konzentration des Ausdrucks, dem zweiten an der nötigen Sicherheit, das Geschaute persönlich zu fassen, aber trotzdem geben sie etwas, was über das Durchschnittsniveau hinausstrebt.

Was das Figürliche angeht, so hat CARL HANS SCHRADER-VELGEN zwei weibliche Akte gesandt, in denen die schwierige Aufgabe, den nackten Körper im Freien zu malen — zumal im Widerspiel des Lichts — sehr geschickt gelöst ist. Schrader wird mit der Natur immer vertrauter. Sein Pinsel hält immer mehr Werte fest. Auch PAUL ROLOFF's und RUDOLF NISSL's Studien (Abb. S. 350) müssen mit Anerkennung genannt werden. In THEODOR ESSER's Bild „Besuch" fällt vor allem die temperamentvoll gemalte und gut beobachtete Landschaft auf, deren Helligkeit einen famosen Gegensatz zu der dunkeln Figur im Vordergrund bildet. ROBERT FINK's „Quartett" ist eine Neuauflage des Winternitzschen Sujets. OSKAR GLATZ hat eine kleine Porträtskizze ausgestellt, die eine gute Charakterisierungsgabe verrät. Auch WALTER SCHNACKENBERG's (Abb. S. 363) weibliche Porträtstudie ist eine ansprechende Talentprobe und steht künstlerisch weit über dem weiblichen Akt, der von demselben Maler in demselben Saale hängt. Dagegen erscheint das GEORG KARS'sche Elternporträt sehr zerfahren und unruhig in der Mache.

Das Tierbild kommt durch FRITZ NEUHAUS („Sauhatz", Abb. S. 366), RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU („Hühnerhof", Abb. S. 358), und ALFONS PINTSCHER („Hundeporträt") zu seinem Recht.

Mit figurenlosen Interieurs treten LUDWIG HERTERICH und JOS. KÜHN JR. auf. Man denkt an die Maler Menzel und Hammershöj und an



Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession ▪ ▪

GEORG GANSS
▪ ▪ BILDNIS ▪ ▪



ALFRED LÖRCHER WEIBLICHE BÜSTE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

(Abb. S. 351 u. S. 353) vermitteln uns qualitativ keine neuen Eindrücke. Groeber hat Porträte, Bauerngruppen, eine Gartenecke u. a. ausgestellt, alles sehr geschickt gemalt in einem rotbräunlichen festen Kolorit, das ins Helle und Nuancenreichere übersetzt Anders Zorn bevorzugt. Und Kleins pleinairistische Kunst ist ebenfalls weitbekannt. Seine Serie von Stilleben, Frauenbildnissen und Landschaften lichtet das Gesamtbild der Ausstellung wieder ungemein auf. Klein ist ein richtiger Tausendsasa. Er schüttelt alles aus dem Handgelenk. Und alles ist geschmackvoll. Er sagt nie eine Grobheit und ist doch nie von geschmeidiger Glätte. Ob er den „Restaurationsgarten in Berg am Starnbergersee", ob er Stilleben, Blumen oder Geschirre oder endlich Szenerien aus Viareggio malt, es ist immer alles malerisch interessant gepackt, vielleicht etwas pariserisch, aber niemand in Deutschland macht's ihm nach. Das trifft namentlich auf die Stilleben und auf die Landschaften zu, die ganz zweifellos zu den Glanzpunkten der Ausstellung gehören.

An Klein schließt sich bezüglich der Güte THEODOR HUMMEL unmittelbar an. Er hat wieder einige exquisite Stilleben gesandt, darunter ein Fischstück von einer entzückend feinen und wahren Tongebung.

H. R. LICHTENBERGER brilliert wieder mit einer Anzahl flotter Guaschen. Während seine Landschaften etwas verschwommen in der Haltung sind, äußert sich in Werken, wie z. B. dem „Souper-Restaurant", eine malerische Pikanterie voll einschmeichelnder Diskretion.

So komme ich in meinen Betrachtungen zu den graphischen Techniken, die durch PAUL NEUENBORN (farbige Tierzeichnungen, Abb. S. 358), LEO SAMBERGER (Kohlezeichnungen, Porträts, Abb. S. 360), GUSTY V. BECKER (farbige Originalholzschnitte) nominell ebenfalls stark vertreten sind. OLAF LANGE's farbige Radierung „Urvasi" ist ein sehr interessantes Blatt. LUDWIG HERTHEL gibt sich in seiner farbigen Zeichnung „Bahngeleis bei grauem Wetter" ganz japanisch.

Im Plastik-Saal endlich ragen namentlich die primitiven Holzporträts von JOSEF HÖFFLER hervor. Außerdem verdienen die Porträtbüsten von ERNST GEIGER (Abb. S. 364) und HANS PERATHONER Erwähnung.

DIE KÜNSTLERISCHE KONZEPTION

Von Dr. G. K. L. HUBERTI DE' DALBERG

E. v. HARTMANN (Phil. d. Unbewußten, I. Teil) läßt die aktive *Produktion* des Schönen bedingt sein durch die schöpferische Phantasie. Er sagt: Das sinnliche Vorstellungsvermögen, die Einbildungskraft oder *Phantasie* im weitesten Sinne, hat bei verschiedenen Personen sehr verschiedene Grade der Lebhaftigkeit (nach Fechner haben die Frauen das Vermögen in höherem Grad als Männer, und von letzteren die am wenigsten, die abstrakt zu denken und die Außenwelt zu vernachlässigen gewohnt sind). Bei den höchsten Graden gibt die Lebhaftigkeit und Deutlichkeit des *Vorgestellten* dem *Sinneseindruck* nichts nach, wie bei jenem Maler, der seine Modelle nur eine Viertelstunde sitzen ließ und dann sich ihr Bild willkürlich als auf dem Stuhle sitzend vorstellte und danach porträtierte, so daß er die Person, *so oft er die Augen aufschlug*, in voller Klarheit auf dem Stuhle sitzen sah; es können ferner ganze Kompositionen Aufzüge von vielen Figuren, oder im Detail ausgearbeitete Orchesterkompositionen monatelang bloß in der Vorstellung herumgetragen werden, ohne an Schärfe zu verlieren (Mozart). Wem diese Anschauungsgabe fehlt, der kann sich schwer einen Begriff von der Möglichkeit umfassender einheitlicher Konzeptionen machen. Die Erfahrung bezeugt aber, daß es noch kein wahres Genie gegeben hat, das diese Fähigkeit der sinnlichen Anschauung, wenigstens in seinem Fache, nicht in hohem Grade besessen hätte. Für frühere Zeitalter, wo die sinnliche Anschauung noch viel mehr geübt und gepflegt und wenig durch abstraktes Denken unterdrückt wurde, wo der Mensch sich noch rückhaltloser den guten und bösen Einflüsterungen seines Genius oder Dämons hingab, ist es *so* wohl denkbar, daß, wie an Heiligen, Märtyrern, Propheten und Mystikern, so auch in begeisterten Künstlern eine Verschmelzung von willkürlicher Sinnestäuschung oder unwillkürlicher Halluzination stattgefunden habe, die für diese mit ihrer hehren



PHILIPP KLEIN — STRAND IN VIAREGGIO

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Mutter noch nicht entzweiten Kinder einer glücklicheren Natur nichts Auffallendes gehabt haben mag, vielmehr so sehr als Bedingung jedes Musenerzeugnisses angesehen wurde, daß der enthusiastische Plato uns den Ausspruch (Phädrus) hinterlassen hat: „Was ein trefflicher Mann im *göttlichen Wahnsinn, der besser ist als nüchterne Besonnenheit,* hervorbringt, nämlich das Göttliche, daran die Seele als an einem hellglänzenden Nachbild dasjenige wiedererkennt, was sie in der Stunde der Entzückung schaute, Gott nachwandelnd, und welches schauend, sie notwendig mit Lust und Liebe erfüllt." — „Nicht ein Uebel schlechthin ist der Wahnsinn, sondern durch ihn kamen die größten Güter über Hellas". Und noch zu Ciceros Zeiten hieß dichterische Begeisterung: furor poeticus. Selbst in einem nüchterneren Verstandeszeitalter hat „des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollend" ein Aehnliches zum Ausdruck gebracht. In neuerer Zeit hat besonders Shaftesbury auf die grundlegende Bedeutung des *Enthusiasmus* für die Entstehung alles Wahren, Großen und Schönen mit Nachdruck hingewiesen.

Betrachten wir nun aber die Gebilde der Phantasie selbst, so finden wir bei der Zergliederung in ihre Elemente, selbst wenn wir die wildesten Ausgeburten orientalischer Überschwenglichkeit vornehmen, nichts, was nicht durch sinnliche Wahrnehmung kennen gelernt und im Gedächtnis aufbewahrt worden wäre. Alles beschränkt sich auf Trennung bekannter Vorstellungen und Kombination der Trennstücke in veränderter Weise. Hat nun jemand ein lebhaftes Vorstellungsvermögen, zugleich einen feinen Sinn für das Schöne und ein reiches und willig sich darbietendes Gedächtnismaterial, worin besonders die schönen Elemente reich vertreten sind, so wird es ihm nicht schwer werden, durch Anlehnung an die Natur, d. h. an gegebene Sinneswahrnehmungen, Ausscheidung häßlicher und Einfügung schöner und doch gegen die Wahrheit und Einheit der dargestellten Idee nicht verstoßender Elemente, künstlerisch zu schaffen. Z. B.: Wenn jemand ein Porträt malt, so ist zunächst die Wahrheit der Idee innegehalten, wenn er die sich zufällig darbietende Ansicht der Person kopiert. Dies wäre eine hand-



JULIUS EXTER — AUS MEINEM GARTEN

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession ▪ ▪

▪ ▪ ▪ ▪ HERMANN GROEBER ▪ ▪ ▪ ▪
BILDNIS DES BILDHAUERS HEER



C. TH. MEYER-BASEL DIE WINTHIRSTRASSE IN MÜNCHEN
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

werksmäßige, keine künstlerische Leistung. Wenn er aber die Person in solche Beleuchtung, Stellung, Richtung und Haltung bringt, daß sie sich möglichst vorteilhaft präsentiert, wenn er von den verschiedenen Stimmungen und Ausdrücken während der Sitzung denjenigen festhält, der am schönsten wirkt und demnächst alle unvorteilhaften und unschönen Züge und Einzelheiten so sehr zurückdrängt oder fortläßt, alle vorteilhaften Züge und Einzelheiten dagegen so sehr hervorhebt und in günstiges Licht setzt, auch wohl neue hinzufügt, als es die Wahrheit der Idee, d. h. die Aehnlichkeit erlaubt, dann hat er eine künstlerische Produktion geliefert, denn er hat *idealisiert.*

So arbeitet das gewöhnliche Talent, es produziert künstlerisch durch *verständige Auswahl* und Kombination, geleitet durch sein *ästhetisches Urteil.* Auf diesem Standpunkt steht der gemeine Dilettantismus und der größte Teil der Künstler von Fach; sie alle können aus sich heraus nicht begreifen, daß diese Mittel, unterstützt durch technische Routine, wohl recht Tüchtiges leisten können, aber nie etwas Großes zu erreichen, nie aus dem gebahnten Geleise der Nachahmung zu schreiten, nie ein *Original* zu schaffen imstande sind; denn mit dieser Anerkenntnis müßten sie sich ihren Beruf absprechen und ihr Leben für verfehlt erklären. Hier wird noch alles mit bewußter Wahl gemacht, es fehlt der göttliche Wahnsinn, der belebende Hauch des Unbewußten, der dem Bewußtsein als höhere unerklärliche Eingebung erscheint, der es als Tatsache erkennen muß, ohne je ihr Wie enträtseln zu können. Die bewußte Kombination läßt sich durch Anstrengung des bewußten Willens, durch Fleiß und Ausdauer und dadurch gewonnene Uebung mit der Zeit erzwingen, die Konzeption des Genies ist eine willenlose leidende Empfängnis, sie kommt ihm beim angestrengtesten Suchen gerade nicht, sondern ganz unvermutet, wie vom Himmel gefallen, auf Reisen, im Theater, im Gespräch, überall wo es sie am wenigsten erwartet und immer plötzlich und momentan; — die bewußte Kombination arbeitet mühsam aus den kleinsten Details heraus und erbaut sich qualvoll zweifelnd und kopfzerbrechend

unter häufigem Verwerfen und Wiederaufnehmen des Einzelnen allmählich das Ganze; die geniale Konzeption empfängt als müheloses Geschenk der Götter das Ganze aus *einem* Guß, und gerade die Details sind es, die ihm noch fehlen, schon deshalb fehlen müssen, weil bei größeren Kompositionen (Gruppenbildern, Dichtwerken) der Menschengeist zu eng ist, um mehr als den allgemeinsten Totaleindruck mit *einem* Blicke zu überschauen; — die Kombination schafft sich die Einheit des Ganzen durch mühsames Anpassen und Experimentieren im einzelnen, und kommt deshalb trotz aller Arbeit nie mit ihr ordentlich zustande, sondern läßt immer in ihrem Machwerk das Konglomerat der vielen Einzelheiten durcherkennen; das Genie hat vermöge der Konzeption aus dem Unbewußten eine in der Unentbehrlichkeit, Zweckmäßigkeit und Wechselbeziehung aller einzelnen Teile so vollkommene Einheit, daß sie sich nur mit der ebenfalls aus dem Unbewußten stammenden Einheit der Organismen in der Natur vergleichen läßt.

Diese Erscheinungen werden von allen wahrhaften Genies, die darüber Selbstbeobachtungen angestellt und mitgeteilt haben, bestätigt, und jeder kann sie an sich selbst als richtig finden, der jemals einen wahrhaft originalen Gedanken in irgend einer Richtung gehabt hat. Es sei hier nur eine Bemerkung des ebenso künstlerischen als philosophischen SCHELLING (transzend. Idealism., S. 459—61) angeführt: „... so wie der Künstler unwillkürlich und selbst mit innerem Widerstreben zur Produktion getrieben wird (daher bei den Alten die Aussprüche: pati Deum usw., daher überhaupt die Vorstellung von Begeisterung durch fremden Anhauch), ebenso kommt auch das Objektive zu seiner Produktion gleichsam ohne sein Zutun, d. h. selbst bloß objektiv hinzu. Ebenso wie der verhängnisvolle Mensch nicht voll-



FRANZ HOCH — ABENDSONNE

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU HÜHNERHOF
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

führt, was er will oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal, unter dessen Einwirkung er steht, vollführen muß, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch in Ansehung dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn vor allen anderen Menschen absondert, und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht und deren Sinn unendlich ist.“ —

Natürlich ist es keineswegs gleichgültig, welchen Boden das Genie in seinem Geiste bereitet hat, daß die Keime, die aus dem Unbewußten hineinfallen, in üppigen organischen Formen aufschießen; denn, wo sie auf Fels oder Sand fallen, da verkümmern sie, d. h. das Genie muß in seinem Fach geübt und gebildet sein, einen reichen Vorrat einschlagender Bilder in seinem Gedächtnis aufgespeichert haben, und zwar in einer Auswahl des Schönen, die mit feinem Sinn vollzogen sein muß. Weiter ist mit dem oben Gesagten nicht behauptet, daß *jedes* Kunstwerk aus einer *einzigen* Konzeption entspringe. Meistenteils jedoch ist es eine einzige Konzeption, welche die *Grundidee* liefert, wo nicht, da leidet auch immer die Einheit des Kunstwerks. Die Einheit der ursprünglichen Totalkonzeption



PAUL NEUENBORN SCHIMPANSE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession ❧❧

WALTER METTLER
❧❧❧❧ HERO ❧❧❧❧



LEO SAMBERGER STUDIE

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

schließt aber keineswegs aus, sie erfordert sogar bei größeren Werken die Unterstützung durch Partialkonzeptionen, gleichsam Konzeptionen zweiter Ordnung.... Allemal aber bleibt der *verständigen* Arbeit ein großes Feld übrig, und wenn dem Genie die hierzu nötige Energie, Ausdauer, Fleiß und verständiges Urteil fehlen, so wird die geniale Konzeption dem Künstler und der Menschheit keine Früchte tragen, denn das Werk bleibt entweder unbegonnen, oder unvollendet oder doch skizzenhaft und unvollkommen ausgeführt (liederlich gearbeitet).... hierdurch wird es begründet, daß Schelling und nach ihm Carrière *alle* künstlerische Tätigkeit für ein *beständiges* Ineinander von unbewußter und bewußter Tätigkeit erklären konnten, bei welcher jede Seite der anderen zum Zustandekommen eines Resultates gleich unentbehrlich ist. Drittens ist die Bemerkung, daß der bewußte Wille auf das Zustandekommen der Konzeption keinen Einfluß habe, nicht mißzuverstehen. Der bewußte Wille im allgemeinen ist nämlich geradezu die unentbehrliche Bedingung desselben, denn nur, wenn die ganze Seele des Menschen in seiner Kunst lebt und webt, alle Fäden seines Interesses in ihr zusammenlaufen, und es keine Macht gibt, die imstande wäre, den Willen von diesem seinem höchsten Streben dauernd abzuwenden, nur dann ist die Einwirkung des bewußten Geistes auf das Unbewußte kräftig genug, um wahrhaft große, edle und reine Eingebungen zu erzielen. Dagegen hat der bewußte Wille auf den Moment der Konzeption keinen Einfluß, ja ein angestrengtes bewußtes Suchen danach, eine einseitige Konzentration der Aufmerksamkeit nach dieser Richtung verhindert geradezu die Empfängnis der Idee aus dem Unbewußten ... Darum das Eintreten der Konzeption, wenn ganz andere Hirnteile mit ganz anderen Gedanken beschäftigt sind, sobald nur durch eine noch so lockere Ideenassoziation der Impuls zur Kausalität des Unbewußten gegeben wird, — aber ein solcher Anstoß muß da sein... Endlich ist zu berücksichtigen, daß auch bei dem

verständigen Arbeiten des bloßen Talents die befruchtende Konzeption niemals ganz fehlt, sondern sich nur auf solche Minima beschränkt, daß sie der gewöhnlichen Selbstbeobachtung entgehen. Hat man aber einmal das Charakteristische dieses Vorgangs beim extremen Genie begriffen, und bedenkt, daß unzählige Vermittlungen von hier durch das Talent zum talentlosen Herumquälen des nackten Verstands mit Hilfe erlernter Regeln hinabführen, so wird sich bald eine Fülle von Beispielen darbieten, die mehr oder weniger den Charakter der Konzeption aus dem Unbewußten zeigen, wie einem bei dieser Arbeit plötzlich jene Verbesserung zu ganz anderer Stunde eingefallen u. dergl.

Als Bestätigung hiezu wären *Schillers* Ansichten heranzuziehen, wie er sie in dem merkwürdigen Gedicht „Das Glück“ ausgesprochen:

„Aber das Glückliche siehest du nicht, das Schöne nicht werden,
Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir,
Jede irdische Venus entsteht, wie die erste des Himmels,
Eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer...“

Eines der reinsten, d. h. möglichst wenig durch Reflexion beeinflußten Genies, und zugleich eine grundehrliche, kindliche Natur war *Mozart*. In einem Briefe (s. Jahns Mozart, Bd. III, S. 423 f.) äußert er sich in folgender eigenen Art über sein künstlerisches Produzieren: „Und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen ließ, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur etwas zu lachen drinnen finden. Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen und derben Sachen nämlich? — Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen als das; denn ich weiß selbst nicht mehr und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. *Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu.* Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch vor mich hin, wie mir andre wenigstens gesagt haben. Halt ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente etc. etc. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer größer und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen im Geiste übersehe und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich Alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! *Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schönstarken Traum vor;* aber das Ueberhören — so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist,



FRITZ GÄRTNER — NATURSTUDIE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



HERMANN EICHFELD — MÄRZSONNE

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



ROBERT FINK — QUARTETT

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

das vergesse ich nicht leicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kommt es hernach auch ziemlich schnell auf's Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen, und mag um mich herum mancherlei vorgehen, ich schreibe doch; kann auch dabei plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dergl. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben *die* Gestalt oder Manier annehmen, daß sie mozartisch sind, und nicht in der Manier irgend eines Anderen, das wird halt ebenso zugehen, wie daß meine Nase ebenso groß und herausgebogen, daß sie mozartisch und nicht wie bei anderen Leuten geworden ist. Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüßte die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja aber wohl bloß natürlich, daß die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von Außen, so von Innen. Wenigstens weiß ich, daß ich mir das Eine so wenig wie das Andere gegeben habe. Damit lassen Sie mich aus für immer und ewig, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus anderen Ursachen abbreche, als weil ich weiter nichts weiß. Sie, ein Gelehrter, bilden sich nicht ein, wie sauer mir schon das geworden ist."

Tatsächlich weiß man von Mozart, daß er immer erst dann seine Kompositionen zu Papier gebracht hat, wenn ihm das Feuer auf den Nägeln brannte, dann aber auch oft die einzelnen Orchesterstimmen ohne Partitur niedergeschrieben hat (z. B. bei der Don Juan-Ouvertüre) und ihm diese Arbeit doch noch so mechanisch gewesen ist, daß er dabei *andere* Kompositionen *konzipiert* haben soll.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Miß den Künstler nach dem, was er kann, nicht nach dem, was er will.

*

Der Künstler darf nur maßvoll übertreiben. *Otto Weiss*

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Im *Münchener Kunstverein* stellt CHARLES PALMIÉ neben einer Reihe von Münchener Ansichten aus dem Jahre 1904 die reichen Ergebnisse seines letzten Studiensommers, den er an französischen Küsten verbrachte, und etliche Winterbilder aus diesem Jahre aus. Der Künstler ist nach und nach zu einer vollkommen impressionistischen Malweise gekommen, Claude Monet folgend, nicht nur in der farbenzerlegenden, mit reinen, prismatischen Tönen arbeitenden Technik, sondern auch in dem phänomenalen Fleiße im Arbeiten vor der Natur, einem Fleiße, der jede Stunde nützt, jeder Beleuchtungsnuance ihren eigenen Reiz abgewinnt, jedes Motiv in allen erdenklichen Stimmungen beobachtet. Man sieht, daß sich Palmié offen und begeistert als treuen Schüler Monets bekennt, aber man spürt auch, daß seine Begeisterung ehrlich ist, daß er wirklich so empfinden gelernt hat wie sein Vorbild, daß er es diesem nicht nur nachmacht, wie er sich räuspert und wie er — spuckt und wie er die Palette mischt. Zwei ganze Säle füllen Palmiés Bilder. Die älteren Münchener Ansichten, vom Petersturm aus gesehen, sind zwar schon sehr licht und sehr farbig in ihrer großen Helligkeit, aber noch mehr in Flächen gesehen. Die zahlreichen neueren



WALTER SCHNACKENBERG PORTRÄTSTUDIE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Arbeiten folgen ganz der Technik des großen Franzosen. Mit kurzen, dabei aber sehr kräftigen Pinselstrichen und einer erstaunlichen Sicherheit in der Wahl der Töne sind die leuchtenden, ziemlich großen Farbtupfen hingesetzt und es ist jedenfalls bewundernswert, wie viel tonige Wirkung, wie viel feine Abstufungen der Maler erreicht. Kennzeichnend für seine Art ist eine große Serie von Bildern, die dickköpfige Weiden in einer Uferniederung darstellen und zwar in allen Beleuchtungen, vom silberig dunstigen ersten Morgensonnenlicht bis zum Purpur der letzten Abendstrahlen und dem kalten dunklen Grau der sinkenden Nacht. In ähnlicher Weise hat Palmié früher schon die Architektur vom Münchener Karlstorrondell in wechselnden Beleuchtungen gemalt; dann im vorigen Jahre Einzelheiten aus dem Hafen von Honfleur, Uferlandschaften von Givermy mit Pappelreihen in den verschiedensten Beleuchtungen und in diesem Winter eine Reihe von Schneebildern aus der Umgegend von Dornbirn. Vielleicht gibt er sein Feinstes in den letzteren. Er ist hier freier von der Art Monets, die ihn in Frankreich faszinierte und schildert die zarten Farbenspiele im Dunst und Sonnenschein des Winters mit überraschender Mannigfaltigkeit und koloristischer Vollendung. Wie er die Schattentöne je nach Luftbeschaffenheit und Tagesstunde nuanciert, von kalten grauen über leuchtend blaue zu zart smaragdgrünen Tinten kommend, das ist hochinteressant. Vielleicht wird die starke Anlehnung an die Anschauungsweise eines fremden Meisters in manchem Beschauer eine gewisse Gegnerschaft erwecken — in dieser Kollektion steckt aber auch ein beispiellos zäher Wille und ein Können, das Achtung gebietet. Daß man inmitten dieser Licht- und Farbenfluten das große Bild eines ältern Künstlers hängen ließ, das da nun pechschwarz wirkt, war grausam. Aber nicht gegen Karl Palmié. — Im Parterresaale des Kunstvereins läßt gleichzeitig Ernst Dargen eine größere Anzahl seiner bekannten Architekturbilder aus alten deutschen Städten sehen. Bei diesen Arbeiten, von denen manche übrigens auch frisch und ansprechend in der Farbe sind, ist es Dargen im allgemeinen weniger um malerische Wirkungen zu tun, als um eine liebevolle und innige Beschreibung jener köstlichen alten Winkel und Baudenkmäler, wie sie Rothenburg o. T., Dinkelsbühl, Bamberg, Ingolstadt, Landshut, Heidelberg, Schwäbisch-Hall usw. in Mengen bewahrt haben. Mit der Treue eines gewissenhaften Chronisten und beachtenswerter technischer Geschicklichkeit konserviert er uns jene kostbaren Reste aus Urväterzeit, einem künstlerischen Zweck dienend, der in der Landschaftskunst immer neben dem rein malerischen bestehen wird: dem landschaftlichen Bildnis.

In der „*Modernen Kunsthandlung*“ an der Goethestraße hat die „*Verbindung bildender Künstlerinnen Berlin—München*“ — eine hübsche Sprechübung für Ausländer, welche Deutsch lernen wollen! — eine kleine Ausstellung eröffnet. Ihr Hauptwert liegt darin, daß sie tüchtige, ernsthafte Arbeit zeigt, wenn auch mehr Studienarbeit als reife, fertige Kunst. Von Bedeutung sind die koloristisch feinen, stark und — man verzeihe! — männlich gemalten Stillleben von Linda Kögel-Hannover, das sonnige, kräftig und saftig gemalte Zimmer und das famose



ERNST GEIGER — BÜSTE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Glasschrankstilleben von Marie von Brockhusen-München, ist das originelle Doppelbild ›Am Wehr‹ von Ida Ströver mit den zwei frischen, in Strich und Farbe gleich flotten Akten badender Frauen. Die fest zugreifende Energie, die sich in der Mache dieser Arbeiten kundgibt, ist weit entfernt von der toll drauf los pinselnden Kraftmeierei, mit der früher malende Frauen so oft ihre künstlerische Vollwertigkeit und Ebenbürtigkeit mit den Malmännern zu beweisen suchten. Hier hat man nicht mehr einem kühnen Wollen Anerkennung zu leisten, sondern schon einem sichern, durch Fleiß und Talent eroberten Können. Auch die Arbeiten von Viktoria Zimmermann sind farbig und kräftig, namentlich der kühn heruntergemalte Studienkopf und die große Studie ›Mutter und Kind‹. Auch die ›Herberge zur Heimat‹ mit ihrem stark unterstrichenen Realismus ist tüchtig gemacht. Eine ›Blumenverkäuferin‹ von Anna von Amira erfreut durch den kecken Wagemut, mit dem die frischen Farben hingesetzt sind, bei dem, malerisch nicht minder interessanten Familienbildnis ist die Zeichnung etwas leichtherzig behandelt. Dora Hitz-Berlin schickte ein im Ausdruck ungemein fesselndes, breit gemaltes Bildnis der Frau Ludwig von Hofmanns und das lebensprühende Porträt dreier lustiger Kinder — sie ist eine der fertigsten und zielsichersten in diesem Kreis. Auch Julie Wolfthorn's sehr tonig gehaltenes Porträt eines Bildhauers ist eine achtunggebietende Arbeit. Durch die Bilder der vor kurzem verstorbenen, hochbegabten Margarete von Kurowski geht eine eigene Melancholie, die in feinen, aber matten Farben, in trüben Beleuchtungen und traurigen Gesichtern ihren Ausdruck findet. Alles aber ist

von vornehmer Qualität. SOPHIE VON SCHEVE-München ist durch eine phantastische Komposition ›Seegespenst‹ vertreten, sowie durch ein zartes, duftiges Innenraumbild mit Figuren und ein Bildchen ›Veranda‹ von geheimnisvollem Farbenreiz. Eine lebensgroße Amme in französischer Volkstracht von SOPHIE WOLFF-Paris zeigt Ernst und gute Schule, von HEDWIG WEISS ist u. a. ein sehr lebendiges Selbstporträt da, von CLARA SIEWERT eine Reihe geschmackvoller und technisch gut ausgeführter Steindrucke und Radierungen, von EVA STORT-Berlin sind ein paar vielversprechende, heiter und licht gestimmte Landschaften. KAETHE KOLLWITZ-Berlin um eine der geschicktesten Künstlerinnen und die stärkste Individualität der Ausstellung zuletzt zu nennen, schickt ihre rühmlich bekannten Radierungen ›Weberaufstand‹ und eine Reihe anderer Radierungen und Verni mou-Blätter. Darunter ist ein fast grausig eindrucksvolles großes Blatt ›Totes Kind‹ und eine bedeutende und eigenartige, jedoch wohl in der allgemeinen Tendenz, kaum aber in allen einzelnen Gestalten klare Komposition ›Zertreten‹; ferner sehen wir ein paar temperamentvolle neuere Blätter, die Sturm und Aufruhr zum Gegenstande haben.

KARLSRUHE. *Kunstverein.* Mit einer großen Kollektion von fast 60 Werken trat der *Neu-Dachauer*, stark von Zügel beeinflußte, überaus produktive und vielseitige HANS v. HAYEK auf, hervorragend durch seine koloristischen Qualitäten. Auch der einstmalige hiesige Schönleber-Schüler ULRICH HÜBNER-Berlin, der sich aber ganz dem französischen Impressionismus in die Arme geworfen hat, erregte Aufsehen durch seine leichtflüssige, flotte Behandlungsweise, neben der die Landschaften des bekannten *Worpsweders* FRITZ OVERBECK in ihrer Leere und grob-derb hingestrichenen Flächenbehandlung recht abfallen. Sehr tüchtige Landschafter sind dagegen die jüngeren Karlsruher Künstler: der Schönleber-Schüler W. STRICH-CHAPELL, HANS SCHROEDTER — der Enkel des bekannten rheinischen Humoristen ADOLF SCHROEDTER —, OTTO LEIBER, ENGELHARD und A. METZGER, neben denen wir treffliche Werke der bekannten Meister HANS v. VOLKMANN und GUSTAV KAMPMANN sowie von H. GÖHLER und P. SEGISSER, die auch auf figuralem Gebiete Hervorragendes leisten, erblicken. Ein aufstrebendes Talent begrüßen wir in A. HILDENBRAND-Pforzheim, der offenbar sich an HAUEISEN und HANS THOMA gebildet hat. Von diesem letzteren selbst sind drei entzückende sonnige Landschaften in seiner charakteristischen Darstellungsweise vorhanden. Auch Prof. FEHR und ALICE TRÜBNER erfreuen uns mit vollendeten Meisterwerken in der ihnen eigenen, voneinander grundverschiedenen, durchaus reifen und originellen Formen- und Farbensprache. Ein vielversprechendes Talent ist ebenfalls der Thoma-Schüler H. BRASCH, sowohl in der Figuren- als auch in der Landschaftsmalerei, namentlich in zeichnerischer Hinsicht von großer Feinheit und Bestimmtheit. — In der sich anschließenden *Kollektivausstellung* des *Karlsruher Radiervereins*, an der sich ja auch die meisten der vorhin genannten hiesigen Künstler durch schöpferische Originalarbeiten rühmlichst beteiligt haben, fällt außerdem vornehmlich ADOLF SCHINNERER als ausgesprochen führende Persönlichkeit sehr angenehm auf, der wieder einen stimmungs- und gehaltvollen neuen Zyklus: ›Reise des jungen Tobias‹ geschaffen hat. Ihm schließen sich würdig an A. BARTH, H. BRASCH, der begabte FRITZ RUPPERT, MILLI GERSTEL, WILLI MÜNCH, FRITZ LANG mit prächtigen Farbenholzschnitten, KARL JUDIZ, W. CONZ, W. TRÜBNER, O. LEIBER, ALB. HAUEISEN und H. v. VOLKMANN, deren reife und geistreiche Schöpfungen wir von früher her in bester Erinnerung haben.

KÖNIGSBERG i. Pr. In *Teicherts Kunstsalon* hatten wir in letzter Zeit Sonderausstellungen meist



RICHARD WINTERNITZ BALKONZIMMER
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

hiesiger Künstler. EDUARD ANDERSON zeigt sich ausschließlich als Landschafter; seine Bilder behandeln schlichte, anspruchslose Motive und tragen einen sanften, elegischen Charakter. HUGO WALZER besitzt sehr viel mehr Frische, Kraft und wohl auch Talent. Er malt außer Landschaften auch Figurenbilder. In diesen bleibt er meist noch vom Modell abhängig, in jenen führt ihn das Bestreben, die lebhaftesten Licht- und Farbenspiele der Natur nachzuahmen, oft zu Uebertreibungen. Trotzdem wirken seine Studien und Skizzen recht erfreulich durch liebevolle Beobachtung und flotte Technik. WILHELM EISENBLÄTTER ist ein ausgezeichneter Landschafter von höchst sympathischem Wesen. Er bevorzugt die Aquarelltechnik, die er meisterlich beherrscht, bringt es aber auch in Oel zu trefflichen Leistungen. Am meisten fesselt ihn das Wasser in all seinen natürlichen Erscheinungsformen, als Meer und Binnensee, als Haff und Teich, als Graben, Bach und Strom. Doch malt er nicht nur das Wasser selbst, sondern alles, was mit ihm irgendwie zusammenhängt, Schiffe und Hafenszenen und Fischerhäuser, sowie die Dünenbildungen und Wälder der Küste. Ein köstliches Stück, wohl das beste der Ausstellung, ist der »Waldweg«. ALEXANDER MUSINOVICZ, ein Livländer, erweist sich in der Landschaft als feiner, zartbesaiteter Stimmungslyriker. Ein melancholischer Zauber ist über seine Bilder ausgegossen; ein delikater Farbensinn waltet auf seiner Palette und bekundet sich auch in der Wahl der fein zum Bilde gestimmten Rahmen. EDUARD KADO ist von derberer Art. Ein vielseitiges Talent, malt er Landschaften und Porträts und Figurenbilder, versucht sich auch als Plastiker und mit entschiedenem Glück als Kunstgewerbler; seine Malerei befriedigt durchschnittlich am wenigsten, vielleicht, weil es ihm darin an zielbewußtem Streben und Ausdauer gebricht.

HUGO WITT

WIEN. In einer der in rascher Folge einander ablösenden Ausstellungen bei Miethke wurde der hier merkwürdigerweise kaum gekannte KARL LARSSON aufs beste eingeführt; die helle Natur des gar nicht angekränkelten Schweden, seine klare fröhliche Buntheit hatte sich bald viele Freunde gewonnen. Nun ist dort *»Jung-Frankreich«* eingezogen, worunter die Nachbeter van Goghs und seines Kreises zu verstehen sind. JEAN PUY wahrt sich am ehesten sein eigenes Talent in feinen Zwischentönen, und EMILE BERNARD kommt doch mitunter zu geschlossenen Farbenakkorden. Zunächst interessieren graphische Blätter der sonst schon öfters gesehenen Neo-Impressionisten SIGNAC, VAN RYSSELBERGHE und SEURAT; in den Skizzen anderer ist alles bis auf wenige Strichfragmente verflüchtigt. Ein erschöpfendes Bild erhält man von der Tätigkeit des abenteuerlichen PAUL GAUGUIN. In der Sezession war man ihm öfter begegnet, jetzt überblickt man vollends die Tätigkeit eines gegen die europäische Kunst gewendeten Nihilisten, der in Westindien und bei den Naturvölkern Tahitis sein Heil suchte. Ihrer Anschauungsweise sind Gauguins Plastiken und Holzschnitte angepaßt, die Gemälde haben, bis auf die niederste Stufe der Technik hinuntergeschraubt, farbenschreiend grell und formverachtend die Abkehr von irgendwelchem Stil vollzogen. Das Glühen eines unerhört einseitigen Wollens zwingt freilich in seinen



FRITZ NEUHAUS — SAUHATZ

Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



ALBERT LAMM — DIE NEIDECK IM WASSERSPIEGEL
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

Bann, aber wer solche Kundgebungen als Ideal preist, kann Schwankende leicht in die Irre führen. — Wie schon neulich in einem Berichte erwähnt wurde, sind die Kunstsalons unermüdlich in ihrer Propaganda. Bei *Pisko* sah man nach den Aquarellen von ERWIN PENDL, der zu den meistbeschäftigten Vedutenmalern gehört, fast zu gewissenhaft am Objekt hängend, die so recht dem Salongeschmack untertanen Porträts OTTO VON KRUMHAAR'S; bei *Hirschler* nach den Ergebnissen des geschickten Reporterfleißes von Ismael Gentz, dem gerühmten Sohn eines berühmten Vaters, die Landschaften eines seit Jahren bis nach Australien gewanderten Oesterreichers, PAUL KUTSCHA; bei *Heller* in dem Hinterzimmer seines Ladens nach ausgezeichneten japanischen Farbenholzschnitten moderne Graphik: symbolisierende Lithographien der Schwedin TYRA KLEEN, durch Valotton beeinflußte Holzschnitte des Ungarn KARL JOSZA, Radierungen von KÄTHE KOLLWITZ, farbige Blätter der energischen IRMA DUCZYNSKA und Schablonendrucke F. V. ZÜLOW'S, die durch Bauernderbheit auffallen.

KARL M. KUZMANY

POSEN. Vor kurzem fand eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen des in Posen 1870 geborenen Berliner Malers MARTIN BRANDENBURG und des Breslauer Radierers SIEGFRIED LABOSCHIN, geboren 1868 in Gnesen, statt. Laboschin nimmt für sich ein durch eine gewandte Technik, deren verschiedene Prozeduren er mit Geschick handhabt. Brandenburg ist am erfreulichsten immer da, wo er ein Stück Natur einfach heruntermalt, ohne sich viel um die Rätsel des Daseins zu bemühen. Besonders sind hierhin neben seinem einzigen ›Ritt in das reale Land‹, den ›Asphaltarbeitern‹ noch seine Meerbilder zu rechnen. Der ›Sonnenaufgang‹ über dem in tausend Reflexen aufblitzenden Meer unter dem feurigen Ball — dessen Lichtgottgestalt man freilich gern missen möchte — ist nicht ohne feierliche Größe; das ›Stück Meer‹ mit den blaugrünen, in ruhigem Tempo an den Strand schlagenden Wogen von herzerquickender Frische. Das Meer auch vorzüglich in der Zeichnung des aus den Wellen auftauchenden ›Wasserriesen‹, dem der Erdriese am Ufer kampflechzend gegenübersteht. Damit sind wir schon zu denjenigen von Brandenburgs Werken gekommen, in denen sein Drang, die Natur zu verpersönlichen, hervorbricht. So in den Gemälden: ›Der Weg zum Licht‹, ›Das Erwachen der Träume‹, ›Waldesstille‹, vor allem in der ›Eiche‹; dann in den Zeichnungen: ›Die zwingende Macht‹, ›Die Todesangst‹, ›Nebelwallen‹, ›Sisyphus‹. Am bedeutendsten zweifellos in der ›Eiche‹, wenn auch da manches stört und manches nicht genügend erscheint. Oft würde die einfache koloristische Haltung ohne die phantastischen Beigaben von noch größerer Wirkung sein als mit ihnen. Nur selten empfindet man sie als den ungesuchten Ausdruck der Stimmung des Ganzen, so ungesucht sie sich der Phantasie des Künstlers darbieten mögen. Geschlossener noch wirken oft die Zeichnungen mit ihrem Verzicht auf Farbe, so feinfühlig auf der anderen Seite Brandenburg als Kolorist ist. So steckt in seinem ›Orpheus‹ viel Feines, in der Hauptfigur sowohl wie in dem Cerberus, der ganz vorzüglich organisch charakterisiert ist. Die klagenden Geister mit ihrem fahlen Licht wirken nur schwächlich. Auch die ›Menschen unter der Wolke‹ wirken doch schließlich nur im einzelnen, nicht als ganzes. Von selbständigen Einzelgestalten ist immer noch mit am besten der männ-



BILDHAUER
PROF. CHRISTIAN ROTH
† 22. März

liche Akt im ›Phantom‹ (im Besitz des Kaiser Friedrich-Museums); der ›Verfasser der Apokalypse‹ wirkt flach in seinem roten Mantel und mit dem ohnmächtig - kindischen Gebaren — so groß die Landschaft gegeben ist.

WIEN. Die Genossenschaft der bildenden Künstler wird 1908 zum Regierungsjubiläum des Kaisers Franz Josef eine Jubiläums-Kunstausstellung veranstalten; diese soll unter anderem eine retrospektive Ausstellung umfassen, welche nur während der sechzigjährigen Regierungszeit des Kaisers entstandene Werke enthalten wird.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Mit CHRISTIAN ROTH, der am 22. März hier starb, ist wieder einer der charakteristischen Münchener Künstlergestalten aus dem Leben geschieden. Roth, ein geborener Nürnberger, hat sich autodidaktisch gebildet. Er war ein heißer Streiter im Kampfe um seine künstlerischen Ideale. Seine geharnischte Schrift ›Im Kittel und Schurzfell‹, die an die bekannte Kunstdebatte in der bayerischen Abgeordnetenkammer 1898 anknüpfte, zeigt ihn von dieser Seite. Roth hätte auch Pamphletist werden können, er besaß vielleicht auch noch das Zeug zu etwas mehr in sich, er aber entschloß sich schon in jungen Jahren, Bildhauer zu werden. Die Plastik war ihm vielfach Mittel zum Zweck, seinen persönlichen Anschauungen und Gefühlen Ausdruck zu geben. Man darf nur an Werke wie den Faun, der sich hinter der Maske des Zeus versteckt, das Kunstgigerl, das Relief ›Chronos und die Plastik‹ erinnern. Er ist aber auch der Schöpfer jener durch jene Kunstdebatte den weitesten Kreisen bekannt gewordenen Gruppe ›Im Sterben‹ (Abb. Jahrg. XII, S. 344), ein Werk, das durch und durch von menschlich schöner Empfindung beseelt ist. Von der besten Seite zeigte sich sein plastisches Talent in den vielen Porträtbüsten, die er geschaffen hat. In der Art und Weise der Formbehandlung stehen sie denen von Wagmüller nahe, betonen aber das Charakteristische vielleicht noch schärfer und eindringlicher. Das malerische Element in dieser Plastik tritt darin weniger störend hervor als in größeren Gruppen, Figuren u. dgl. Auf einem Gebiete ist Roth wohl bahnbrechend gewesen und hat Arbeiten hinterlassen, die seinen Namen der Nachwelt vielleicht mehr einprägen als seine bildhauerischen Werke, wir meinen seine Tätigkeit als Darsteller und Zeichner der plastischen Anatomie. Als 26jähriger gab er bereits seinen ›Plastisch-anatomischen Atlas zum Studium des Modells und der Antike‹ heraus und schuf seinen ›Athleten‹; später folgten noch zwei weitere Atlanten ›Der Aktsaal‹ und ›Anatomische Studien und Skizzen‹. A. H.

MÜNCHEN. Am 27. März verstarb in Pasing der Genremaler und frühere Akademieprofessor KARL GUSSOW im Alter von 64 Jahren. Geboren 25. Februar 1843 in Havelberg, bezog er die Kunstschule in Weimar, wo Arthur von Ramberg einen nicht unerheblichen Einfluß auf ihn ausübte. Ein Aufenthalt in München 1867 war nur von kurzer Dauer, da ihn die Pilotyschule nicht zu fesseln vermochte. Nach einer italienischen Studienreise kehrte er wieder nach Weimar zurück, wo er 1870 als Professor an die Kunstschule berufen wurde. Seine bedeutende Lehrtätigkeit setzte er 1874 in Karlsruhe, 1875 an der Berliner Kunstakademie fort. 1892 siedelte er nach Pasing über und widmete sich von da an hauptsächlich der Porträtmalerei; unter seinen Porträts seien besonders die Bildnisse des Architekten Wallot, des Abgeordneten Reinhart, der Schriftstellerin Oßip Schubin, des Dichters Julius Wolff hervorgehoben. Seine Genrebilder zeichnen sich durch entschiedenen Realismus, besonders aber durch meisterhaftes Kolorit aus. Die ›Kunst für Alle‹ hat wiederholt Werke des ausgezeichneten Künstlers wiedergegeben, so Jahrgang II Heft 23, X, 21, XI, 15, XI, 20, XIV, 4. Zu seinen Schülern gehörte u. a. auch Max Klinger. Auch um die Beseitigung der Mißstände in der Herstellung der Malfarben war Gussow hervorragend bemüht.



HANS BLANKE NEUJAHRSKARTE
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession

BERLIN. Der Historienmaler GEORG SCHÖBEL ist zum Professor ernannt worden.

GESTORBEN: In Düsseldorf am 19. März nach längerem Leiden Professor FERDINAND FAGERLIN. Er wurde 1825 zu Stockholm geboren und anfänglich auf der Kunstschule seiner Vaterstadt erzogen, später studierte er hier unter Karl Sohn. Die ältere Düsseldorfer Genremalerei verliert durch den Heimgang Fagerlins einen ihrer Hauptvertreter; in Dresden der Maler JOHANNES RÜGER im 39. Lebensjahr; in Berlin am 16. März der Porträt- und Genremaler JULIUS MANTE im Alter von 66 Jahren.

Redaktionsschluß: 2. April 1907 Ausgabe: 18. April 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

viel-
ma-
we-
pen,
vobi
sen,
lehr
wir
ner
er
am
und
wei
che
H.

der
sor
ren
ist-
nes
Ein
zer
er-
re
ro-
ne
ze.
ke

RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU
●●●●● SCHWÄNE ●●●●●



HÖLZEL [illegible]ICHNUNG

ADOLF HÖLZEL UND RUDOLF SCHRAMM-[illegible]

Von Fritz von Ostini

[illegible]iese beiden M[illegible] Maler hier [illegible] einer Rubrik [illegible], ist [illegible] Gemeinsamkeit der Richtung, [illegible] erster Linie der Zufall, daß sie [illegible]ten Winter-Ausstellung der Secession neben einander durch große Kollektionen vertreten waren. Ein Gemeinsames haben sie freilich trotz alledem — ein doppeltes sogar, den frohen, festen Willen, ihr Ziel nur auf künstlerischem Wege, auf dem der reinen Malerei zu erreichen und einen ungeheuren Fleiß. [illegible] sind verschieden [illegible] da es sich um [illegible] handelt, die [illegible] die Schule na[illegible]

Adolf Hölz[illegible] älter sogar [illegible] erraten [illegible] Ungest[illegible] ist sein [illegible] hundert [illegible] er in O[illegible] und w[illegible] solche [illegible] wie [illegible] [illegible]

[illegible] HÖLZEL



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU
SCHWÄNE



ADOLF HÖLZEL — ZEICHNUNG

ADOLF HÖLZEL UND RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU

Von Fritz von Ostini

Was diese beiden Münchener Maler hier unter einer Rubrik zusammenführt, ist keine starke Gemeinsamkeit der Richtung, sondern in erster Linie der Zufall, daß sie in der letzten Winter-Ausstellung der Secession neben einander durch große Kollektionen vertreten waren. Ein Gemeinsames haben sie freilich trotz alledem — ein doppeltes sogar: den frohen, festen Willen, ihr Ziel nur auf künstlerischem Wege, auf dem der reinen Malerei zu erreichen und einen ungeheuren Fleiß. Ihre Ausdrucksmittel freilich sind verschieden und müssen verschieden sein, da es sich um zwei durchaus ehrliche Naturen handelt, die sich nicht etwa zufällig durch die Schule nahe stehen.



ADOLF HÖLZEL

Adolf Hölzel ist der Aeltere; er ist viel älter sogar, als je einer nach seinen Arbeiten erraten würde, in denen ein so jugendliches Ungestüm des Ringens offenbar wird. Hölzel ist schon ein gutes Stück über das halbe Jahrhundert hinaus — am 13. Mai 1853 wurde er in Olmütz geboren. Und in ihm gährt es und wühlt es noch immer! Wenn man eine solche lange Bilderreihe von seiner Hand sieht, wie sie im Winter am Münchener Königsplatze ausgestellt war, dann findet man, daß er immer im Suchen ist, bald kühn auf eigenen neuen Pfaden vorwärts stürmend, bald wieder abgelenkt von einer fremden Formel, die ihm zauberkräftig schien. Immer tüchtig, nie gleichgültig und nie selbstgenügsam sich mit den Aeußerlichkeiten einer Manier bescheidend. Das Leichtabgelenktwerden durch fremde

Einflüsse ist den Münchener Malern von je gefährlich geworden; aber das war dann meistens ein anderer Vorgang als der, welcher sich bei Hölzel beobachten läßt. Sich die Art eines andern aneignen und sich's dann mit einem behaglichen Schlendern in ausgetretenen Pfaden genügen lassen — davon ist bei ihm nicht die Rede. Wenn bei Hölzel ein fremder Eindruck verarbeitet wird, bleibt das Vorbild unmittelbar nur kurze Zeit wirksam, und der Maler sucht bald in der eingeschlagenen Richtung auf eigene Faust weiter. Ich meine, Hölzel ist in der Kunst ein einsamer, einer von jenen allereinsamsten, die wohl die Geselligkeit, den Anschluß an die anderen suchen, aber sich dabei nie wohl fühlen und bald wieder ihrer eigenen Wege gehen. Aus seiner ersten Dachauer Zeit, die wohl ins Ende der achtziger Jahre fällt, sind zahlreiche Bilder erhalten, Arbeiten von einer herben, hellen, rücksichtslosen Art, in denen er Liebermann nicht nur im Stil nahe steht, sondern auch im künstlerischen Wert. Vielleicht ist unter diesen Bildern überhaupt das beste, was Hölzel geschaffen hat, wie z. B. der „Klare Wintertag“ der Galerie Thomas Knorr in München. Schöner und wahrer ist die kristallklare Reinheit eines heiteren Wintertages überhaupt noch nicht gemalt worden, und das Bild ist so froh und selbstsicher hingeschrieben, wie von einem, der sich auf voller Höhe fühlt und weiß, daß er nun den rechten Ausdruck gefunden hat. In dieser Richtung hätte Hölzel seine „künstlerische Karriere“ machen können — wenn man anders jenes schöne Adjektivum mit diesem häßlichen Haupt- und Fremdwort vereinigen darf. Aber er hat nicht wollen. Oder er hat nicht können. Aus seiner künstlerischen Gesinnung heraus nicht können, die sich nicht bescheiden, die immer wieder vorwärts will, die vielleicht so vornehm ist, daß nichts sie so stutzig



ADOLF HÖLZEL — HERBSTABEND

ADOLF HÖLZEL

FRÜHLING



ADOLF HÖLZEL ALTE DACHAUERIN

macht, wie der Erfolg. Ihm tut keine Lage genug, wie Goethes problematischen Naturen, und er wird darum vielleicht auch nur schwer einen großen, gesicherten künstlerischen Besitz erreichen, einen endgültigen Stil. Und doch ist's dieser, um den er unablässig ringt, um den die seltsame Unruhe in seine Entwicklung kam. Ein Lebensirrtum — er glaubt, das Ewigwandelbare in ein straffes Gesetz fassen zu können, und es gibt doch nur ein Gesetz in der Kunst, die freie Entfaltung der eigenen Persönlichkeit! Er glaubt an das „Wort“, wie der Held in dem schönen Buche, das Georg Ebers vor einem Vierteljahrhundert geschrieben hat. Dieser Held ist auch ein Maler und jagt von Kindheitsdämmertagen an dem „Wort“ nach, das die Sieger macht im Leben. Und das Wort, das er für mächtig hält, wechselt fortwährend, bis er am Ziel ist. Das ist schon so im Leben, und in der Kunst ist es erst recht so! Man darf nicht an das Wort glauben! Und heute, wo ein so unerhörter Mißbrauch mit ihm getrieben wird und jeden Tag neue Ewigkeitsgesetze aufgestellt werden, die bis morgen gelten, weniger als je!

Im einzelnen Werke Adolf Hölzels nun spürt man den leidenschaftlichen Theoretiker freilich nie. Er ist ja *Maler* durch und durch, Maler im besten und reinsten Sinne. Nur an den Richtungsänderungen erkennt man jenen. Und auch die zeigen sich nicht etwa sprungweise, wie bei denen, die nichts Eigenes zu sagen haben und immer der neuesten Mode nachgehen, sondern eins kommt aus dem andern. Und hinter dem, was im ganzen ein Irrtum sein mag, steht doch bei Hölzel stets wieder das Eine, das vorbildlich für alle Strebenden, für alle Jüngern vor allem ist, der große, starke Wille! Durch diesen ist Adolf Hölzels ausgebreitete Lehrtätigkeit in der Dachauer Malerwelt so außerordentlich fruchtbar geworden. Mag er den einen oder den andern immerhin zu einseitig in den Bann einer Theorie gezogen und dahin gebracht haben, sich eine Anschauung anzueignen, die nicht die seinige war, sondern die des Lehrers oder der umgebenden Schulgenossen — der andere und der eine lernten doch bei ihm das Wichtigste: das Arbeiten und das Suchen vor der Natur und die Guten fanden dabei bald wieder ihr Selbst. Die Mehrzahl der Mittelmäßigen, die nie anders

sehen lernen, als mit dem Auge des Meisters und mit dem nur solange, als eben der Meister hinter ihnen steht, hatte wenigstens den Vorzug eines bewährten, nach einer feinen Malerkultur gebildeten Kanon. Kultiviert ist Hölzels Malweise von Anfang an gewesen, seit er sich persönlich in unserer Kunst bemerkbar machte. Als nach den Sturm- und Drangjahren der Freilichtmalerei, nach einer Epoche der Schlagworte und der unfreien Abhängigkeit von französischen Vorbildern, Männer wie Uhde und andere das neue Evangelium im Arbeiten vor der Wirklichkeit ausprobten und in dem naturbegnadeten Dachau den Münchenern ein deutsches Barbizon erstand, da war, wie gesagt, Hölzel mit unter den vordersten, mit einer phrasenlosen Ehrlichkeit arbeitend, wie wenige. Er war einst bei Wilhelm Diez † in die Schule gegangen, dessen letzte Einflüsse er damals freilich schon längst überwunden hatte, wie übrigens alle Diezschüler, die Bedeutung hatten. Sie alle lernten einsehen, daß die Palette dieses Meisters eben auch nur für ihn allein möglich war und einzig in seiner persönlichen Anschauung, in seiner Stellung zur Natur und zur Kunst der Alten ihr Substrat hatte. Die Lehre vom freien Licht, die Botschaft vom Licht überhaupt, die damals den Malern ward, wirkte sofort mächtig auf Hölzel ein. Zunächst sehen wir ihn jene nüchterne, kühle, ein wenig befangene, ungeheuer gewissenhafte Freilichtmalerei pflegen, wie sie die meisten bei uns den Franzosen absahen. Bilder jener Zeit, wie Hölzels „Singende Mädchen“ (Abb. S. 374) und die in ihren vollendeten Teilen verblüffend eindringlich gearbeitete „Erstkommunikantin“ (Abb. S. 379) muten uns heute etwas trocken an. Damals bedeuteten sie für einen Teil der Künstlerschaft fast das Höchste, was die Malerei erreichen sollte und konnte. Der Spießbürger sah einen Kultus des Häßlichen darin — jetzt erscheint uns eher zu glatt und sauber, was vor zwanzig Jahren revolutionär war und



ADOLF HÖLZEL — WINTER (ANLAGEN BEI STUTTGART)



ADOLF HÖLZEL SINGENDE MÄDCHEN



ADOLF HÖLZEL FEIERABEND

ADOLF HÖLZEL ZEICHNUNG

widerborstig, daß die Kunstvereinsphilister ein Kreuz davor schlugen! Für Hölzels wirkliches Temperament war die Art auf jeden Fall zu zahm, er suchte eine kräftigere Sprache, wünschte mehr „Faust" zu zeigen, in derben Pinselhieben sich auszutoben. Und so kam er zu jener andern Ausdrucksweise, in der er viele seiner trefflichsten Arbeiten schuf, Winterbilder in kristallener Klarheit, Moorlandschaften im weißen Licht dunstiger Herbsttage, Biergärten, die neben denen Liebermanns und Uhdes in vollen Ehren bestehen, Sonnenbilder mit den Gestalten kerniger und schlichter Arbeitsmenschen. Immer mehr tritt das Figürliche zurück, das er, wie die beiden obengenannten und hier wiedergegebenen Bilder zeigen, doch zeichnerisch bis zur Vollendung beherrschte. Wenn er in den letzten Jahren wieder Figuren malte, so strebte er dabei meist ganz anderes an; Vertiefung der landschaftlichen Stimmung durch mitempfindende Staffage und in der Figur ein Festhalten der großen Linie, eines Rhythmus in der Bewegung (wie in dem Feierabendbild von 1905, S. 374) statt einer zartfühlenden Durchbildung der Form bis ins Kleine. Er hat überhaupt sozusagen der Reihe nach alles gewollt, was ein moderner Maler wollen kann und daraus allein sind seine technischen Wandlungen zu erklären. Er ging auf die tonige Wirkung und die vereinfachte landschaftliche Form und Farbe aus, die Ludwig Dill kennzeichnet und er sah dann wieder, daß das Spielen und Flimmern des Lichtes, wie es die Impressionisten wiederzugeben suchen, ebenfalls unendlichen malerischen Reiz haben kann, er lernte die Massen beleben, die er erst geschlossen zusammenhielt, das Licht in seine farbigen Bestandteile zerlegen. So gibt es Bilder von Hölzel, die sehr stark mit Dills Art konvergieren und andere, die von Claude Monet nicht weit weg sind. Es war immer das Prinzip, das er aufnahm, nicht die Handschrift. Er sah bald in einer lockeren, flüssigen Malerei das Heil und steigerte sie gelegentlich bis zur Tollkühnheit, ein andermal malte er mit breiten, saftigen Pinselstrichen, mit klaren und satten Farben, er geriet auch wieder in ein stilisierendes Uebersetzen der Natur, das ihn Wirkungen anstreben ließ, die an Gobelins erinnerten, wie in dem erwähnten Feierabend und etlichen anderen Tafeln. In manchen von diesen kommt er zu einer monumentalen Größe und legt den Wunsch nahe, ihn mit bedeutsamen dekorativen Aufgaben betraut zu sehen, bei deren Bewältigung er allen kleinen Zufälligkeiten, Versuchen und Versuchungen der Oelmalerei entrückt, aufs Ganze gehen müßte. Noch mehr bestärkt wird man in diesem Wunsche vor den schönen Zeichnungen Hölzels, von welchen in der Secession ein paar Wände voll zu sehen waren. Da war alles groß und stark gegeben mit einer

ADOLF HÖLZEL — ZEICHNUNG

meist ganz schlichten, aber überaus eindringlichen Bildwirkung und in einer unverfälscht persönlichen Sprache. Unsere Nachbildungen (S. 369, 375 u. 376) zeigen, wie meisterlich hier auf kleiner Fläche mächtige Eindrücke gewonnen sind, wie viel „Stil" in Hölzels Zeichenkunst liegt, die noch viel zu wenig gekannt ist. Man kommt durch diese durch keinerlei fremde Einflüsse verwirrte Kunst seinem wahren Wesen leichter nah, als durch seine Bilder, und wer Menschen hinter ihren Werken zu sehen weiß, muß da von dem Künstler eine hohe Meinung bekommen!

Eine viel weniger verwickelte Natur ist Rudolf Schramm-Zittau. Der ebenso begabte als arbeitsfreudige Tiermaler kommt aus der Zügel-Schule, die er zunächst nicht verleugnet. Er hat in dieser guten, besten, allerbesten Schule gelernt, die Dinge von der malerischen Seite in Angriff zu nehmen, aber er hat als Tiermaler auch mehr als sein Meister die Freude am Gegenstand. Für Zügel selbst, so unübertrefflich er seine Rinder und Schafe auch als Lebewesen schildert, sind diese heute doch nicht viel mehr, als Träger malerischer Möglichkeiten, Objekte, an denen er die Wunder des Lichtes erläutern kann. Sein Schüler Schramm verfolgt das Tier selbst noch mit heißem Interesse, seine Form und Farbe, seine Lebensäußerungen und seine Psyche. Er sieht es immer als Maler, aber immer auch zugleich als Tierkenner, er charakterisiert nicht nur die künstlerisch darstellbare Form, sondern auch gleichzeitig die Besonderheit des Einzelwesens, beobachtet dessen Leben in der umgebenden Natur und die Beziehungen zu den Artgenossen ebenso sorgfältig, wie das Spiel der Lichter und Schatten über den Körpern, den Wechsel ihrer Erscheinung je nach Tageszeit und Wetter und der Beschaffenheit von Luft und Wasser. Und er studiert jedes Tier, das ihm unterkommt — Hühnervolk, Gänse, Enten, Truthühner und Pfauen, Hunde und Rinder, Reiher, Störche, Eisvögel, Schwäne, Gemsen und Füchse! Wenn er diese Geschöpfe darstellt, so malt er aber stets auch ein reizvolles und kennzeichnendes Stück Natur dazu. Schramm-Zittau ist nämlich ein trefflicher Landschafter und nicht nur im Nebenamt. — Die „Kiesgrube", die wir S. 383



ADOLF HÖLZEL — AUS VENEDIG



ADOLF HÖLZEL EINE ERMAHNUNG

reproduzieren, und der Bauernhof, S. 384, geben einen Begriff davon! — er ist überhaupt einer von denen, die sich an alles Malbare trauen und trauen dürfen. Mit der Vielseitigkeit, die sich aus diesen Bestrebungen ergibt, geht eine ganz verblüffende Arbeitsfreudigkeit Hand in Hand. Die Kollektivausstellung Schramms im letzten Winter umfaßte zwei große Säle und ein paar Kabinette, deren Wände bedeckt waren mit Bildern von oft recht stattlichen Formaten, lauter Arbeit um der Arbeit willen! Weniges war verkauft, obwohl man denken sollte, daß an der sonnigen Heiterkeit dieser Kunst, an dem Schöpferjubel, der aus ihr spricht, an ihrem farbigen Reichtum und ihrem erquicklichen Leben alle Welt Freude haben müßte und obwohl Schramm in nicht häufigem Grade Eigenschaften, die den Künstler erfreuen, mit solchen eint, welche die Menge zu schätzen weiß. Er malt drauf los, ohne Rücksicht auf den klingenden Erfolg, mit einem schönen Glauben an seine gute Sache. Das Malen geht ihm erstaunlich leicht von der Hand und die Form beherrscht er souverän, gerade die schwer zu fassende, durch eine dichte Gefiederdecke verhüllte Form des Geflügels. Er gibt selten ein einzelnes, mit besonderer Eindringlichkeit zoologisch und malerisch beobachtetes Tier, sondern mit Vorliebe Schwärme und Flüge, den ganzen Hühnerhof mit Hühnern, Gänsen, Enten und prahlerischen Puten als Einheit, beim Füttern oder als Publikum beim ritterlichen Zweikampf zweier Hahnen; er malt ein Volk von Enten, im Schilf oder in der Mittagruhe in der brütenden Hitze des sonnigen Hofes, er malt einen Flug Gänse, wie sie einfallen ins Wasser oder wie sie auffliegen aus ihrem Bade, ein majestätisches Volk von Schwänen oder einen Zug von Truthühnern, die in der Sonne durch den Grasgarten wandern, ein Heer von Störchen in hoher Luft — überall bewegte Massen, *Leben!* Von der Fülle dieser individuenreichen Tiergruppen in der Münchener Secession hatte wohl mancher ein etwas beunruhigendes Gefühl und man hörte sagen: „weniger wäre mehr gewesen". Aber es wäre sehr schwierig gewesen, Ueberflüssiges auszumustern; sobald man näher zusah, fand man, daß doch jedes Bild wieder ein anderes war, nicht bloß dem Vorwurf, sondern auch der gestellten malerischen Aufgabe nach. Man sah, daß wirklich Rudolf Schramms engeres

Kunstgebiet schon ein unerschöpfliches ist und lernte begreifen, daß diesem die ganze Schaffensfreude eines tatfrohen Künstlers gehören kann. In seinen Bildgrößen ist Schramm allerdings tatsächlich oft üppiger gewesen als nötig und als der Innerlichkeit seiner Arbeit förderlich war. Bei diesen stubenhohen oder stubenbreiten Formaten (die für Ausstellungen freilich auch wieder ihre Vorzüge haben) gewinnt einer leicht eine etwas zu große Lust am wilden Hinbürsten, am kühnen Strich. Aber in seinen besten späteren Sachen hat der Maler auch hier schon Beschränkung gelernt und hat gerade in ganz kleinem Rahmen Leistungen vom höchsten malerischen Reiz zusammengedrängt. Da war ein kleines Entenbild, auf dem die Tiere dunkel und ruhig gegen zitterndes, flimmerndes, schimmerndes Wasser standen — ich wüßte nicht, wer ihm das nachmalte! Ueberhaupt sein Wasser! Er hat ein in unablässiger Beobachtung geschultes, besonders scharfes Auge für die Bewegung der Wellen, ihre tausend Reflexe und Schatten und blitzenden Lichter, für die Beziehung der Wasserfärbung zu Himmel und Landschaft. Auf vielen der großen Vogelbilder, wie den „Einfallenden Gänsen“, dem einen großen Schwanenbilde usw. ist ihm die Darstellung des Wassers so wichtig, wie die der Vögel und was er erreicht, ist gleich bedeutsam hier wie dort. Ebenso ist's, wenn er die Tiere in allen Abstufungen des Sonnenscheins malt — man spürt in den Bildern wirklich oft die Gradunterschiede der Temperatur.

Wie schon erwähnt, beschränkt sich Rudolf Schramm als Tiermaler nicht auf die Vogelwelt, wenn auch ihr seine besondere Liebe gehört. Er hatte ein paar großzügig und kühn heruntergemalte Hundebilder ausgestellt, die jedem Spezialisten auf diesem Gebiete Ehre machen würden (Abb. S. 388) und einen famosen Dackel, der einen Fuchs durch den Schnee schleift (Abb. S. 391). Auch eine Studie nach (gefangenen) Gemsen ist vorzüglich. Daß er das eigentliche Jagdstück nicht pflegt, ist nicht vom Uebel. Dem Jagdmaler geht es wie dem Pferdesportmaler: es ist für beide unendlich schwer, auf dem Gebiete der reinen Kunst zu bleiben, einheitlich zu sein. Ein zweites und sehr oft stärkeres Interesse zieht da nur zu leicht den Maler von seiner vornehmeren Aufgabe ab: die Jagd und der Sport. Jäger und Sportsman sehen das Tier — und vielleicht auch die stumme Natur, die ihnen immer ein wenig „Terrain“ ist! — anders, als der voraussetzungslose Maler! — Ein einziges Bild mit Rindern in der Ausstellung zeugte von Schramms künstlerischer Abstammung — die große Abendstimmung mit den Kühen, sehr respektabel gemalt und schön und weich im Ton, aber vielleicht weniger temperamentvoll als die frischen Bilder mit dem Federvieh, dessen bunteres Kleid und größere Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit in der Bewegung den *Maler* von vornherein stärker in Anspruch nehmen. In einer Anzahl ernster, auf Ton gearbeiteter Landschaften, wie dem ruhevollen „Abend“ und dem poetisch gestimmten „Mondschein“ hat Rudolf Schramm sein Können auch sonst auf dem Gebiete der Stimmungslandschaft betätigt — persönlicher erscheint er aber auch als Landschafter da, wo er temperamentvoller sich gibt. Die schon erwähnte Sandgrube mit ihrer breitflächigen Malerei, mit



ADOLF HÖLZEL — ERSTKOMMUNIKANTIN



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU STÖRCHE

den schwer arbeitenden Pferden und dem zwingenden Eindruck von weitem Raum (Abb. S. 383) zeigt ihn in starkem Fortschreiten begriffen, und noch mehr gilt das von einer kleinen Zahl schnell hingeschriebener Studien vom Münchener Karolinenplatz, kleinen Prachtstücken landschaftlich-architektonischer „Impression". Die Gefahr, daß sich der zielbewußt und jugendkräftig schaffende, urgesunde Maler aufs Glatteis des „dogmatischen Impressionismus" locken ließe, ist darum wohl nicht groß. Für die Vielseitigkeit und Frische seines Talentes sprachen auch einige Bilder mit menschlichen Gestalten, Bauern und ein prächtig flottes und farbenreiches Kircheninterieur, das eine unserer typischen oberbayerischen Landkirchen in der ganzen bunten und festlichen Lustigkeit ihrer Barockarchitektur schildert — ein Museumstück! Die Bauernbilder, „Kirchgang", eine „Wirtshausszene", „Bauern im Hausflur", machen auch nicht den Eindruck, daß da ein Tiermaler und Landschafter Gastrollen im Figurenfach gebe, der Maler bewegt sich auch auf diesem Felde mit sicherer Ruhe. Die ruhige, fast möchte man sagen „vergnügte" Zuversicht, mit der dieser junge Künstler überhaupt alle Aufgaben angeht — und billige stellt er sich nicht! — ist überhaupt ein hervorstechendes Kennzeichen seiner Persönlichkeit und eine fast sichere Gewähr dafür, daß, wenn sich noch einiges geklärt und ein zu vielgestaltiges Wollen auf das Mögliche beschränkt hat, da einmal etwas *ganz* Gutes werden wird! Schramm-Zittau ist eine der Hoffnungen der Münchener Malerei. Wie ernst er es nimmt, zeigt der Umstand, daß er schon mehrere, ihm von auswärts trotz seiner Jugend — Schramm ist einunddreißig Jahre alt! — angetragenen Lehrstellen ausgeschlagen hat. Er will sich nicht entwurzeln und nicht durch ein Amt verphilistern lassen! Und will arbeiten ohne Fesseln!



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU

GEDANKEN ÜBER KUNST

Der Dilettant hält sich immer, der Künstler nie für fertig.

*

Das Talent macht noch nicht den Künstler; es ist bloß seine erste Voraussetzung.

*

›Es lebe die Unzufriedenheit‹, sprach Bismarck.



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU
•• HÜHNERFÜTTERUNG ••

KUNSTMUSEEN, IHRE ZIELE UND GRENZEN

Unter diesem Titel veröffentlicht die neue, als Beigabe zur „Allgemeinen Zeitung“, München, erscheinende „Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik“ aus der Feder des Geheimrats Wilhelm Bode einen Aufsatz, der schon wegen der Stellung des Verfassers als Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin großes Interesse beansprucht. Wir entnehmen den Bodeschen Ausführungen die nachstehenden Anregungen:

Der Besuch unserer Museen nimmt von Jahr zu Jahr zu, alljährlich entstehen neue Museen, und ununterbrochen tauchen neue Pläne dafür auf, namentlich bei uns in Deutschland. Kein Wunder, daß gelegentlich schon der Ruf gegen die Museen erschallt, daß gerade von kunstsinnigen Leuten die Museen als öde Kunstmagazine gescholten werden und die Rückführung der Kunstwerke in die alten Kirchen und Paläste, für die sie gearbeitet wurden, oder daß ihre Einordnung in allgemeine „Kulturmuseen“ verlangt wird.

Das Sammeln der Kunstwerke ist fast so alt wie das Kunstschaffen, die Museen gehen nur bis in das 16. Jahrhundert zurück, als ein Bedürfnis empfand sie erst die neue Zeit. Die großen Museumsbauten, die zur Zeit Napoleons und wenig später entstanden, haben die Aufstellung und zum Teil selbst die Art des Sammelns vielfach beeinflußt: in Paris bestimmten das Louvre, in London das British Museum und das Victoria- und Albert-Museum die Aufstellung und werden sie voraussichtlich noch auf lange Zeit bestimmen. In diesen Riesenpalästen wird selbst bei geschmackvollster Aufstellung der ermüdende Eindruck der Magazinierung nicht ganz zu vermeiden sein. In Deutschland haben die Museen ähnliche Uebelstände nicht oder doch nur vereinzelt und in geringerem Maße: wir leiden fast an dem Gegenteil, denn bei uns sucht neuerdings fast jeder Sammlungsdirektor die Lösung der Museumsbaufrage in seiner eigenen Weise und fühlt sich als ein Kolumbus in seiner Lösung, wenn er dazu berufen wird. Auch dabei kommen die Kunstwerke gar zu leicht zu kurz.

Die Ziele der großen internationalen Kunstmuseen und die Anforderungen an dieselben sind wesentlich verschieden von denen der kleineren Lokalsammlungen. Während letztere auf der lokalen Kunst basieren und an die lebende Ortskunst anschließen sollen und in der Beschränkung gerade ihre Stärke und ihren besonderen Reiz haben, während sie ihren spärlichen Besitz an Originalen durch gewählte Sammlungen von Nachbildungen aller Art wie durch Wanderausstellungen ergänzen können, müssen jene großen Zentralmuseen auf die Sammlungen der Originale das Hauptgewicht legen und darin eine gewisse Vollständigkeit und hohe Qualität der Kunstwerke anstreben.

Bode führt dann im einzelnen aus, wie selbst die unter den glücklichsten Umständen und mit den reichsten Mitteln ganz systematisch zusammengebrachten Galerien einen großen Prozentsatz von Werken besitzen, die nicht mehr im Niveau der Sammlung sind und ohne Schaden ausgeschieden werden könnten und fährt dann fort:

Eine solche Säuberung selbst der hervorragendsten Sammlungen von Gemälden wie von Bildwerken und Werken der Kleinkunst wird das Gute und Ausgezeichnete zu reinerer Geltung bringen und durch Abstellung der Ueberfüllung zugleich eine günstigere Gesamtwirkung ermöglichen. Oft hat man gerade in den größten alten Sammlungen des Guten zu viel getan; man hat von einzelnen Künstlern eine Fülle von Werken aufgehäuft, die dadurch ermüdend und abstumpfend wirken, zumal wenn sie in einem Raum zusammengestellt sind. Daß Geringwertiges oder gar Schlechtes überhaupt nicht in Kunstsammlungen ausgestellt werden sollte, und daß zahlreiche kleinere Sammlungen durch solches Mittelgut geradezu abschreckend und verbildend wirken, brauchen wir wohl kaum hervorzuheben. Daher erscheint die Abgabe von Magazinware an die Provinzialsammlungen, wie sie bei allen großen Zentralmuseen seit Jahren beliebt ist, nur dann gerechtfertigt, wenn solche Dinge auch wirklich künstlerischen Wert besitzen, oder wenn sie für die Provinzen ein bestimmtes historisches Interesse haben oder zu Lehrzwecken verwendet werden können.

Die kleinen Museen werden sich überhaupt zu hüten haben, das Vorbild der großen einfach nachzuahmen, da sie ihnen weder in der Mannigfaltigkeit noch in der Zahl der Meisterwerke nahe kommen können, während sie in der Kultivierung einzelner Spezialitäten, im systematischen Sammeln alter Ortskunst usf. sehr Achtungswertes leisten und das weiteste Interesse erwecken können. Verfehlt wird meist auch die Nachahmung bestimmter, an

sich unter gegebenen Bedingungen vortrefflicher Systeme in der Anordnung wirken. Die ebenso glückliche wie geschmackvolle Aufstellung des Schweizer Landesmuseums in Zürich, in dem die Kunst und das Kunstgewerbe der Schweiz in einer ganzen Folge trefflicher alter Zimmer vorgeführt wird, hat eine Reihe deutscher Museen zur Nachahmung geführt, ohne daß in den meisten die lokale Kunst der Provinz die Berechtigung dazu böte. Dann wirken solche vereinzelten kleinen Schweizer oder Tiroler Zimmer mitten zwischen nüchternen Museumssälen wie altdeutsche Kneipstuben. Auch in der Mischung von Gemälden und Bildwerken mit Möbeln und Arbeiten der Kleinkunst, so wirkungsvoll sie bei der Beschränkung ist, wird leicht zu weit gegangen, indem man stilvoll eingerichtete Wohnräume nachbildet. Dadurch wird den Räumen der große, museale Eindruck genommen und die Kunstwerke werden leicht zu Dekorationsstücken degradiert. Umgekehrt wird ebenso leicht gesündigt, indem man beim Sammeln wie bei der Aufstellung und Etikettierung der Kunstwerke zu sehr den wissenschaftlichen Standpunkt betont und womöglich gleich mehrere: das historische, typologische und kulturelle Prinzip zur Durchführung zu bringen sucht, wobei der Phantasie und Mitarbeit des Besuchers kaum noch etwas überlassen bleibt. Einen möglichst reinen künstlerischen Genuß der Kunst zu erzielen, muß immer das Hauptbestreben jeder Museumsleitung sein; dafür muß durch Abmessung, Lage und Ausstattung der Räume, durch Abwechslung in den Kunstwerken und teilweise Mischung derselben wie durch ihre geschmackvolle Aufstellung gesorgt werden. Jeder Raum muß einen einheitlichen, harmonischen Eindruck machen, jede Wand mit Kunstwerken soll in sich wie ein Bild wirken, und jedes Kunstwerk soll durch seine Nachbarschaft zugleich isoliert und gehoben werden. Statt dessen sehen wir nur in zu vielen Museen eine kunstlose Vermischung von Kunstwerken mit Schaustücken, Lehrmaterial, Dekorationen und Kuriositäten.

Noch verhängnisvoller, namentlich für eine große Sammlung, wird die Verbindung der künstlerischen und der kulturhistorischen Ge-



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU KIESGRUBE



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU HAHNENKAMPF



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU BAUERNHOF



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU ENTEN



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU WEISSER TRUTHAHN

sichtspunkte bei der Zusammenbringung und Aufstellung, wie sie gerade in neuester Zeit gelegentlich als nächste und höchste Aufgabe hingestellt und stürmisch verlangt wird. Die Kunst soll nach dieser Ansicht nur als einer der Faktoren in der Kulturentwicklung des Volkes aufgefaßt und nur mit allen anderen Produkten der Kultur zusammen und in der ganzen Entwicklung von den Uranfängen an zur Anschauung gebracht werden. Wo dies mehr durch Zufall als prinzipiell auch nur in beschränktem Maße geschehen ist, wie im Germanischen Museum zu Nürnberg, empfindet selbst der Laie die Mängel einer solchen Vermischung, welche die Kunstwerke als solche unter den zahllosen „geschichtlichen Realien" der prähistorischen Urnen, zwischen Küchen, Trachten, Waffen, Instrumenten usf. fast verschwinden läßt und in ihrer Wirkung aufs schwerste schädigt. Hier muß die Kunst ausgeschieden und für sich aufgestellt werden, nicht aber umgekehrt unsere eigene Kunst durch eine solche Ein- und Unterordnung unter die allgemeinen geschichtlichen Denkmäler auf jenen fast primitiven Standpunkt der Sammelei für die alten Kunstkammern zurückgeschraubt werden.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Die Ausstellung im *Künstlerhaus* vermittelt uns die Bekanntschaft mit dem riesigen Reiterbilde des Dänen OSCAR MATTHIESEN, das in Kopenhagen so großes Aufsehen und, wenn ich mich recht erinnere, sogar Skandal erregte, weil die ohne die geringste Bekleidung ins Meer reitenden Männer als Offiziere eines bestimmten schwedischen Dragonerregiments bezeichnet sind. Es ist ein etwas panoramenhaft wirkendes, breit gemaltes Bild voll Leben, Bewegung und kräftiger Lichtwirkung, das seinem jungen Schöpfer alle Ehre macht. Außerdem erfreut uns das Künstlerhaus mit einer köstlichen Kollektion von Bildern und Zeichnungen des viel zu früh dahingegangenen HARBURGER. — Im *Casperschen Kunstsalon* kann man sicher sein, stets etwas Gutes zu finden. Der Besitzer kehrt sich an keine Moden und Tagesberühmtheiten, sondern stellt nur aus, was ihm selbst Freude macht, mag es aus Deutschland oder dem Auslande kommen, von Toten oder Lebenden herrühren, sezessionistisch oder das Gegenteil davon sein. Diesmal stehen drei lebende Künstler bei ihm im Vordergrunde: Der Berliner HANS HERRMANN, der Münchner WALTER GEFFCKEN und der Amerikaner CH. W. BARTLETT. Daß Herrmann in seiner Jugend im Anschluß an Corot und Harpignies entzückende Landschaften gemalt hat und daß ihm auch heute, besonders bei kleineren Bildern, reizende Stimmungen gelingen, haben wir vor zwei Jahren bei seiner Kollektiv-Ausstellung gesehen. Ein Bildchen wie der Amsterdamer Fischmarkt aber,



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — ENTEN



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU
●●● ENTEN IM SCHILF ●●●

das in seiner Kraft direkt an Breitner gemahnt, hätte man nicht von ihm erwartet. Es ist nur eine Skizze, aber die Skizze eines Meisters. Geffcken hat außer seinen von der vorjährigen Glaspalastausstellung bekannten hübschen Kinderbildern und älteren Arbeiten einige Werke im Biedermeierkostüm geschickt. Ich mag das Genre, das ja nun glücklicherweise bald zu Tode gehetzt sein wird, ganz und gar nicht, aber wenn es so liebenswürdig und in so fein abgestimmten Tönen auftritt wie hier, kann man es sich schon einmal gefallen lassen. Ein paar dieser Bildchen sind nicht schlechter als die des vielgerühmten Somoff. Bei Bartlett trifft es sich eigentümlich, daß gleichzeitig sein Freund NICO JUNGMANN, ein in London lebender Holländer, mit dem er zusammen in der Bretagne arbeitet, bei *Schulte* ausgestellt hat. Ihre Werke — meist kleinen Umfangs, mit ganz einfachen Motiven — alte Männer oder Frauen, Mütter mit Kindern usw. — stellen eine eigentümliche Mischung zwischen Gemälde und Zeichnung dar. Die Umrisse sind kräftig mit Kohle gezeichnet und die Bilder dann mit Pastell- oder Deckfarben zu schöner Tonwirkung gebracht. Raffaëlli könnte sie für seine École caractériste in Anspruch nehmen. Die Werke der beiden Künstler ähneln sich so, daß sie oft schwer auseinanderzuhalten sind; doch erscheint Bartlett im allgemeinen als der kräftigere. Erfolgreich sind sie beide. Jungmann hat bei seiner letzten Ausstellung in Paris von 85 Bildern 38 verkauft, und Bartlett wohl nicht viel weniger. Den Hauptanziehungspunkt der Schulteschen Ausstellung aber bildet diesmal eine erlesene Sammlung von holländischen Bildern aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Es ist ein wundervolles Gefühl der Beruhigung, das diese in sich gefestigte und geschlossene Malerschule auslöst, die so echt holländisch ist, so fest in den Traditionen des Landes wurzelt und deren Mitglieder dabei doch alle eigene Persönlichkeiten sind. Da finden wir Bilder aus allen Perioden des greisen Israels, von einem auf dem Bette sitzenden, seinen Kindern vorspielenden Geiger an, der noch ganz der Zeit Gallaits und de Groux's angehört, bis zu seinen letzten Bildern, in denen die Hand nur noch zitternd und tastend die Gefühle des Herzens auf die Leinwand zu werfen vermag, wundervolle Landschaften von Jakob Maris, Tierstücke von seinem Bruder Willem, feine Bilder von Mauve, darunter ein famoses Strandbild mit einer im Dünensande dahinreitenden Gruppe, helle, luftige Werke von Blommers mit am Strande spielenden Kindern, ein schönes Manöverbild von Breitner, bei dem die braunen Gäule und blauen Sättel mit dem Felde und dem düstern Himmel darüber ein prachtvoll ernstes Farbenspiel ergeben, Armeleutebilder von Neuhuys, Landschaften von Weißenbruch und Gabriel. Aber auch manche in Deutschland seltener gesehene Maler sind darunter, so die Interieurmaler Offermans und Kever, dieser ein treuer Schüler von Neuhuys, der Mauve-Schüler Boks, der allerdings von Manier nicht freie Kindermaler Broedelet. Für solche etwas umfangreichere Ausstellungen, die ein Bild von der Kunst eines ganzen Landes in einer gewissen Periode geben, sind die großen Räume bei Schulte sehr geeignet. — Erwähnt sei schließlich, daß das Operngastspiel der Monegassen auf die Berliner Kunstsalons abgefärbt hat: „Sous le haut patronage" des Fürsten von Monaco stellt FERNAND DESMOULIN bei *Gurlitt* eine Anzahl von Impressionen von der Côte d' azur aus, echte Freilichtbilder mit tiefblauen Schatten und heißer vibrierender Luft, wie sie die Maler der Provence seit vielen Jahren in den Pariser Salons ausstellen. — *Keller & Reiner* brachten eine große Kollektion von MAX UTH, dem Maler der alten Häuschen, der sich diesmal auch als ein lichthungriger Landschafter zeigt, *Cassirer* in erster Linie ältere englische Bilder: Landschaften von Turner, Constable und Old Crome, Bildnisse von Reynolds, Gainsborough, Hoppner, Romney, Lawrence, auch ein schönes Familienbild von Raeburn, von dem man so selten etwas in Deutschland sieht. Den hinteren Saal nimmt EMIL ORLIK mit seinen neuesten Sachen ein. Er ist fein, liebenswürdig, geschmackvoll wie immer in seinen japanischen Bildern, bei denen er den Europäer nie verleugnet, wie in seinen deutschen, denen er immer einen kleinen japanisierenden Zug beigibt. Etwas Kunstgewerbliches haben freilich die meisten, schon durch die Art, wie er sie in den Rahmen steckt. Vorn finden wir unter mehreren deutschen Malern einen Ausläufer der französischen Schule von Barbizon, FERDINAND CHAIGNEAU. Er erinnert in seinen Bildern, deren Mittelpunkt meist eine Schafherde einnimmt, zuweilen etwas an Troyon, zuweilen an Millet, ohne die Kraft des einen oder die Größe des andern ganz zu erreichen, eine zarte, etwas träumerische Natur voll feiner Empfindung für Lichtstimmungen und voller Geschmack in der Verteilung der Valeurs.

WALTHER GENSEL



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — HUND AM BACH

MÜNCHEN. Eine *Ausstellung von sechsundsechzig Werken* WILHELM TRÜBNERS im Münchener Kunstverein be-



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU HÜHNERHOF

deutet nicht weniger als einen Triumph für diesen Maler. Wenn auch die Fabel von der früheren Verkennung und Verfolgung Trübners in München, von der man jetzt oft genug zu lesen bekommt, nichts weiter ist als eben eine Fabel von tendenziöser Berliner Prägung, so beschränkte sich damals das Verständnis für sein malerisches Talent immerhin auf einen engeren Kreis. Heute ist die Kunstauffassung der Gebildeten seinem Wesen nun doch beträchtlich näher gekommen und die Erkenntnis, daß er als Meister der Farbe in Deutschland unter den Allerersten seinen Platz hat, braucht auch in München nicht mehr erst vertreten zu werden. Die jetzt hier ausgestellte Kollektion umfaßt Werke aus mehr als dreißig Jahren und ist mit größter Sorgfalt zusammengestellt. Von seinen köstlichsten alten Werken fehlen freilich gar viele, aber jede Phase seiner Entwicklung sehen wir betont und im großen Oberlichtsaal breiten sich dann seine bedeutsamsten neueren Werke aus und kommen auf den grauen Wänden des trefflich beleuchteten Raumes wahrhaft verblüffend zur Geltung. Da ist mit das Stärkste zu sehen, was im ganzen besten Jahrzehnt in Deutschland an koloristischer Wirkung, an malerischer Kraft erreicht worden ist, wie die lebensgroße Studie nach dem Goldfuchs, ein paar Herbstlandschaften, der Siegfriedsbrunnen, etliche Frauenakte, das Bildnis des Großherzogs von Baden, das wegen der Kühnheit bewundernswert ist, mit der die harten Effekte der modernen deutschen Uniform noch durch das hellste Sonnenlicht und die Farben des goldschimmernden Pferdes gesteigert und im Zusammenklang doch bewältigt sind. Die Frauenakte sind freilich mehr robust als anmutig aufgefaßt und gegenständlich wird nicht jeder mit dieser Salome, noch weniger mit dieser Susanna einverstanden sein. Aber das Fleisch strahlt förmlich von blühendem Leben! Etliche Ansichten von Heidelberg von 1890 und von der Herreninsel im Chiemsee aus etwa gleicher Zeit sind Wunder toniger Feinheit und unmittelbarer Frische. Unter den älteren Bildern fallen durch meisterhafte Malerei die frühen stark verkürzten Christuskörper auf, der figurenreiche Kampf der Lapithen und Kentauren, ein Titanenkampf, die Wilde Jagd. Wie edler Wein sind diese Bilder immer köstlicher und reifer geworden mit den Jahren, dank der sicheren Allaprimatechnik, in der sie gemalt sind, die nie einen Pinselstrich mit einem zweiten deckte. Ein Frauenporträt aus dem Besitze Wilhelm Weigands, das Porträt eines Offiziers, das des alten Gungl, ein paar wundervolle Jagdstilleben, Landschaften, Hundebildnisse usw. vervollständigen das Bild dieser künstlerischen Persönlichkeit, welche die eines großen Malers ist. Und es ist lehrreich genug, zu sehen, wie imposant und mannigfaltig mit dieser Zusammenstellung von Werken ein Mann wirkt, dem das Gegenständliche nie wichtig, der im Gestalten nie besonders stark war — nur im Malen! — Mit nicht weniger als 75 Bildern, unter denen nicht ein gleichgültiges ist, stellt sich in der Galerie *Heinemann* ein bis jetzt noch Wenigen bekannter Künstler, KARL LEIPOLD (Stoerort), als Marine- und Architekturmaler von außerordentlich fesselndem, innigem künstlerischen Wesen vor. Tiefer, poetischer Gehalt kennzeichnet so ziemlich jedes dieser Bilder, aber diese Poesie spricht sich nicht in einer äußerlichen Romantik aus, sondern sie stammt aus innerem Erlebnis und ist mit den Mitteln einer hochkultivierten, malerischen Kunst zum Ausdruck gebracht. Man denkt hin und wieder an Böcklin, aber mit ihm hat Leipold weder die Palette, noch die Art des Vortrags gemein, der Gedanke an Turner blitzt auf, aber es sieht uns doch wieder ein ganz anderes Temperament aus

den Bildern an. Vieles ist wundersam fein im Ton, mit einer Farbenskala von geringstem Umfang gegeben, andres wieder reich, stark, flächig, farbig — und alles zusammen doch aus einem Gusse! Von der tonigen Art sind namentlich zahlreiche Aquarelle, wie die künstlichen Blätter, Fischerflotte im Hafen, und Palastpforte und viele Bilder von holländischen Meeren und Küsten. Reicher und stärker wird der Maler in seinen gehaltreichen, bald von düsterer Romantik durchschauerten, bald dramatisch akzentuierten Hochseebildern, wie »Der Entdecker«, »Vergänglichkeit«, »Wrack«, »Schmuggler«, »Auswandererschiff« und vielen andern. Besonders eigenartig und anziehend sind seine venetianischen und frei phantastisch erfundenen Architekturen. Auch was er da der Wirklichkeit nachmalt, wie der Ponte Rialto, die Seufzerbrücke usw. erscheint wie in eine Athmosphäre des Traumes gehoben fern, märchenhaft, vergeistigt; und dann sind wieder Bauten da, die nirgends stehen oder irgendwo ganz anders dastehen, wie die »Phantasie über einen Palazzo«, »Palazzo mit Brücke«, »Schlafende Paläste« usw., Schöpfungen einer ganz seltenen und selbständigen Malerphantasie und stets mit reifem Können ohne jeden unmalerischen Nebengedanken ausgeführt. Eine Perle der Sammlung ist wohl die unter dem seltsamen Titel »Auflösung« gegebene Marine, ein Blick aufs Meer mit einem goldschimmernden Schiff, alles aufgelöst in Fluten von schimmerndem Licht. Hier wird der Gedanke an Turner am stärksten lebendig, aber nicht im Sinne einer Nachahmung; das zu können, muß einer schon selbst sehr viel mitbringen an Handwerk, wie an Seele! — Im Erdgeschoß hat der Bildhauer ERNST WAGNER eine in der Hauptsache sehr erfreuliche Kollektion mannigfaltiger Arbeiten zusammengebracht. Rückhaltslose Anerkennung verdient eine Reihe von Bildnisbüsten, ganz besonders jene, die unmittelbare Wirklichkeit in fester und doch feinfühliger Modellierung wiedergeben; auch etliche Statuetten stehen auf gleicher Höhe. Da erscheint er unsern Besten ebenbürtig. Anfechtbarer ist der Künstler, wo er stilisiert und rein dekorative Ziele anstrebt, denn hier zeigt sich seine Phantasie oft noch unfrei und bald recht gesucht originell, bald »naiv um jeden Preis.« An altägyptische Formen, an den Geschmack Jan Toorops, lehnt er sich gelegentlich an, und der treffliche Bildhauer, der dort überzeugend natürlich sein kann, wird hier manieriert, wie irgend einer, der ein Nichtkönnen durch die Pose zu verstecken sucht. Das ist schade, denn Ernst Wagner hat solche Geistreicheleien wahrhaftig nicht nötig! — In der *Modernen Kunsthandlung* an der Göthestraße ist eine höchst ansprechende kleine Kollektion von Oelbildern und Pastellen des Marinemalers ALFRED BACHMANN zu sehen. Bachmann ist einer, der das Meer mit einer großen Liebe erfaßt hat, der ihm auf langen, einsamen Segelschiffahrten (wie übrigens auch Karl Leipold) und bei langem Verweilen an einsamen Gestaden nahegekommen ist. Mit scharfem Blick für die charakteristischen Eigenschaften an Form und Farbe malt er das ewig wechselvolle Spiel der Wellen mit breitem und festem Strich. Eine besondere Vorliebe hat Bachmann für die Brandung am ebenen Strand mit den unendlich reizvollen Linien der flachen, gebrochenen Wellen. Scharf beobachtet er den Aufbau der Wolkenlüfte und ihre Beziehungen zur farbigen Stimmung des Meeres. Von Norden, wie von Süden, von Island, wie von Teneriffa, von Jütland wie vom Gardasee oder den Küsten der Bretagne hat er seine Motive genommen. Ein Bild Otto Erich Hartlebens im Garten seiner Villa in Salò, ein Stillleben von arktischen Seevögeln und eine Szene mit Kolkraben bei einem toten Dorsch und anderes zeigen, daß A. Bachmann sich auch einer stattlichen Vielseitigkeit erfreut. Am stärksten in der Kollektion wirkt wohl das prächtige große Pastell »Abendstrahlen« mit seinem famosen Dreiklang an Feuerrot, Dunkelblaugrau und lichter Türkisfarbe. Fo.

POSEN. Im Kaiser Friedrich-Museum fand kürzlich eine Ausstellung von Werken von FEUERBACH, LEIBL, SPERL, TRÜBNER statt. Von FEUERBACH waren fast ausschließlich Jugendwerke vorhanden: Das Bildnis des Vaters (1846), noch etwas trocken gemalt, aber doch schon das Seelische aufdeckend, das von der Jahrhundert-Ausstellung her bekannte Bacchanal von 1847, die schöne männliche Aktstudie von 1851, das Bildnis der Dame in Balltoilette (Karlsruher Zeit) und ein kleiner Mädchenkopf, Vorderansicht. Interessant eine Pietà, wohl vom Ende der 40er oder Anfang der 50er Jahre, wohl eine der bei Allgeyer-Neumann als unbekannt genannten. In der Grabeshöhle der Leichnam Christi in voller Breite ausgestreckt; an seinem Haupte beschäftigt Maria und ein Hirt, zu den Füßen Joseph und Nikodemus. Im Hintergrunde, gegen den in schweren Farben gehaltenen Abendhimmel gesetzt, der verzweifelnde Johannes in rotem Mantel. Die Komposition ist noch weit entfernt von der Stille der Schack'schen Pietà, einzelnes noch akademisch — hart der in Atelierlicht gegebene Christuskörper — in manchem aber doch schon tief empfunden. Eine Landschaft von 1858, Hochformat, führt schon in römische Zeit und ist wohl identisch mit der bei Allgeyer-Neumann No. 248 erwähnten »Landschaftsstudie aus Villa Borghese, Verbleib unbekannt«. Ein Wasser mit badenden Mädchen, von mächtigen Baumriesen eingeschlossen, so daß nur links oben ein Stück blauen Himmels sichtbar wird. Im unteren Teile bahnt sich bereits der feine graue silberige Ton der späteren Zeit an. Von den Handzeichnungen war die schönste der wie aus Bronze gegossene Kopf einer Römerin von 1871: Vorderansicht, die Augen niedergeschlagen, um das Haupt ein zum Teil farbig angelegter Kranz, wohl eine Studie zu der Begleiterin des Alkibiades im »Gastmahl«. Von LEIBL gab es zunächst einige Sachen aus der Akademiezeit: ein blinder Garibaldianer in rotem Mantel, schlecht und recht gemalt, dann ein wundervoller breit gemalter männlicher Akt und ein blonder Mädchenkopf in verlorenem Profil mit allem Zauber individuellen Lebens und voll feinster malerischer Reize. Einfach im Motiv der sehr fein gegebene Blick aus Leibls Atelier in München. Auf Holz nur eben angelegt eine frühe Fassung der »Bäuerinnen in der Kirche«: Das junge Mädchen und die Alte neben ihr, nur aufrechter als in dem vollendeten Werk. Sehr schön und glänzend gemalt, ohne allzu ängstliche Detailierung das Bild einer jungen Dachauerin, Kniestück, die rechte Hand an einen Türpfosten legend. Auf schwarzem Grunde, Jacke und Schürze schwarz, Rock, der nur wenig zum Vorschein kommt, schmutzig-rot. Im Gesicht eine bei Leibl seltene Lieblichkeit und Weichheit des Ausdrucks. Eine Ueberraschung war das sehr fein und doch flott gemalte Porträt eines jungen Architekten Franz in Posener Privatbesitz, von dem 18 jährigen Leibl 1862 gemalt. Der Dargestellte in Hemdsärmeln, mit hellbrauner Weste, und braunem Schlips unter dem Hemdkragen, auf dem dunkelgelockten Haar ein braunes Hütchen; Grund grau. Das immer wiederkehrende Braun — die scharf beobachtenden Augen sind ebenfalls hellbraun — gibt dem Bildnisse bei aller Lebendigkeit eine große koloristische Geschlossenheit. Eine fast

altkluge Reife spricht sich in der ganzen Auffassung wie Technik aus. SPERL war mit 13 Bildern, meist Landschaften vertreten, unter ihnen Juwelen wie Leibls Jagdgesellschaft. Auf blumiger Wiese, aus Leibls Garten, wo man fast keine Luft, sondern nur das üppige Pflanzenleben sieht, in das rotblühende Gladiolen ihr Feuer hineinwerfen; zwei Interieurs aus Schondorf von großer Raumtiefe und intimstem Reiz. Von W. TRÜBNER waren außer einem frühen Selbstbildnis und der Studie zu einer Walkürenschlacht, dem Prometheus und den Okeaniden, sowie dem sehr schönen Rückenakt der einen Okeanide hauptsächlich Landschaften vorhanden: Herbstlandschaft mit Kastanien, eine Bachlandschaft, ein Buchenwald von großer Auffassung u. a. m.

BASEL. In der Kunsthalle haben jüngere und jüngste Basler Künstler eine ›Sonderausstellung‹ arrangiert, in der viel Gutes zu sehen ist. So hat HEINRICH ALTHERR Porträts zu zeigen, welche, was die Charakteristik betrifft, auf tiefste Innerlichkeit hin gemalt sind; zugleich ist in Form und Farbe ein harmonischer Stil angestrebt und erreicht, der diese Bildnisse weit über das gegenständlich Interessante hinaushebt. Neben dem Maler eine Malerin: ESTHER MENGOLD, die eine bei Frauen ungewöhnliche Freiheit und Größe der Auffassung mit edelster Klarheit in Form und Farbe verbindet; ein ganz licht gehaltenes Selbstbildnis, auf hellen Grund abgesetzt, ist das Hauptwerk in einer Serie von lauter erfreulichen Leistungen der Dame. PAUL BURCKHARDT ist ein Landschafter und Marinemaler von bedeutendem Können; in einer ›Rheingegend‹ vereinigt er bestverstandene große Form mit einer vollklingenden einheitlichen Stimmung, so daß ein Gemälde von mächtiger Wirkung entstanden ist. Sein Hauptwerk aber ist ein großes dreiteiliges Seestück ›Südliches Meer‹ mit lebendig rauschenden blauen Wogen und sonnigen Riffinseln mit hinausfahrenden Schiffern und, im letzten Teil, einem Strandbilde mit netzeziehenden Fischern. Echte Gewalt harmonischer Anschauung und Gestaltung läßt dieses Werk als eine nicht gering zu schätzende Aeußerung neuester schweizerischer Kunsterscheinen. HERMANN MEYER ist ein geschmackvoll empfindender, darum mit Form und Farbe seiner ›Weiden am Rhein‹ gleich ansprechender Landschafter. CARL BURCKHARDT hat koloristisch fein abgewogene Bildskizzen, sämtlich Landschaften mit lebensvollen antiken Staffagen, ausgestellt. Von MARIE GUNDRUM sieht man kräftige Wald- und Meerstudien, frische Blumen und ein naives Kinderporträt. Kinderbildnisse malt in Pastell SOPHIE BURCKHARDT, die zu einer hochachtenswerten Sicherheit im Gestalten eine ganz eigenartig exquisite, wirklich vornehme Farbengebung besitzt: eine echte Künstlerin und wohltuende Erscheinung unter der Schar von malenden Frauen, die im besonderen das Kinderbild pflegen. — Die jüngsten unter den Ausstellern werden noch vielfach mißverstanden; sie haben auch, neben manchem Gelungenen in Porträt, Landschaft und Komposition, viel allzu Studienhaftes ausgestellt, Impressionismus à outrance, der an sich interessant ist, dem aber ein Ausstellungspublikum Geschmack abzugewinnen weder braucht, noch vermag. Talent haben sie unverkennbar, diese PAUL BARTH, J. J. LÜSCHER und NUMA DONZÉ;



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU — HUND EINEN FUCHS SCHLEIFEND

aber sie muten außer dem, was dieses Talent offensichtlich macht, dem Beschauer fast Unmögliches zu. Nun: Jugend, laut und ohne viel Selbstkritik, aber überzeugt, daß man die Kunst von vorn anfangen müsse. Das ist jedoch zu allen Zeiten eine Art Garantie für spätere gute Leistungen gewesen. — Mit diesen Baslern hat der Bildhauer WILHELM RIEDISSER ausgestellt, strenge edle Bronzen: eine große Flügeltür ›Adam und Eva‹ und ein reizvolles ernstes Mädchenköpfchen. G.

MAGDEBURG. Mit Vergnügen konnte man in der letzten Ausstellung des Kunstvereins wieder Proben der fortschrittlichen Entwicklung unseres jungen einheimischen Künstlers HEINRICH SCHULZ wahrnehmen. Ihm sind Berg, Wald, Baum und Wiese nicht etwa Mittel zum Zweck einer Schilderung von Licht und Luft, sondern vielmehr Ausdrucksmittel eines beseelten Körpers, der stetem Wechsel von Formen und Farben unterworfen ist. Diese Auffassung der Natur dürfte wohl eine spezifisch deutsche sein, und daher kommt es wohl auch, daß man sich beim Anblick Schulzscher Bilder so häufig an Meister wie Thoma, Steinhausen, Haider, Steppes erinnert fühlt. Bei Schulz kommt dann noch hinzu ein auf der Kunstgewerbeschule ihm anerzogenes gutes kompositionelles und dekoratives Geschick. Wer weiß, ob sich sein treffliches Talent nicht am ausgiebigsten in Wandmalerei ausleben würde. Man sollte ihm einmal einen Auftrag meinetwegen für Ausmalung einer Schulaula geben. Er brächte für eine solche Aufgabe sehr viel schätzenswerte Gaben mit: einen feingeschulten Farbensinn, stark dekoratives Geschick und einen Reichtum von Gemütswerten, wie man ihn nicht häufig findet.

WIEN. Das österreichische Unterrichtsministerium hat auf der Ausstellung der Wiener Secession die beiden Gemälde von COTTET ›Stille Messe in der Bretagne‹ und ›Das tote Kind‹, sowie das Bild von EVENEPOEL ›Heimkehr von der Arbeit‹ für die Moderne Galerie in Wien angekauft.

STUTTGART. Als weitere Staatsankäufe für die Gemäldegalerie sind zu erwähnen: ›Frauen am Meer‹ von LUDWIG VON HOFMANN und ein schönes Interieur von ROBERT BREYER.

MÜNCHEN. Der Sezessions-Galerie wurde die farbige Zeichnung „Die Panik“ von Professor JULIUS DIEZ, ein Geschenk des Künstlers, einverleibt.

MÜNCHEN. Der Verleger der Wilhelm Buschschen Werke, Verlagsbuchhändler Fr. Baßermann, hier, hat anläßlich des 75. Geburtstags Buschs dem Bayerischen Museumsverein ein Gemälde BUSCHS, ›Brustbild eines Malers‹, geschenkt. Das Bild befand sich auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung und gelangt nun in die Münchener Neue Pinakothek.

MÜNCHEN. Im *Kunstsalon Krause* bringt der Kunstmaler WLADIMIRSKY eine Kollektion von 30 Oelgemälden (Figurenbilder und Landschaften) zur Ausstellung.

BERLIN. Das Abgeordnetenhaus hat die 100000 M. für die Berliner Museumserweiterungsbauten bewilligt, wodurch das Bode'sche Reformwerk als gesichert betrachtet werden darf. Bei der Beratung erklärte der Regierungsvertreter Geheimrat Schmidt, daß die Regierung im großen und ganzen mit Bode's Ansichten einverstanden sei.

DENKMÄLER

BERLIN. Der Bildhauer IGNATIUS TASCHNER hat ein Schillerdenkmal für St. Paul (Minnesota, Amerika) vollendet, das im Mai zur Enthüllung gelangt.

DRESDEN. Das Preisgericht für den Wettbewerb um ein König-Georg-Denkmal setzt sich aus den Architekten Erlwein, Frölich und Schumacher, den Bildhauern Max Klinger und Robert Diez sowie dem Maler Geheimen Hofrat H. Prell zusammen. Es kommen vier Preise im Betrage von M. 3000.—, 2500.—, 1500.— und 1000.— zur Verteilung. Einsendungstermin für Entwürfe ist der 15. September 1907. Nähere Auskunft erteilt der Ausschuß, Dresden, Landhausstr. 16.

BERLIN. Bei dem Wettbewerb um ein Reuleaux-Denkmal ist der Bildhauer JOHANNES BÖTTGER als Sieger hervorgegangen. Das Denkmal wird seinerzeit im Garten der Technischen Hochschule aufgestellt werden.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. *Secession.* Nach der eben vollendeten Neuwahl setzt sich der Ausschuß nunmehr zusammen wie folgt: I. Präsident: Professor Hugo Freiherr von Habermann, Maler; II. Präsident: Professor Albert Ritter von Keller, Maler; I. Schriftführer: Wilhelm Ludwig Lehmann, Maler; II. Schriftführer: Carl Piepho, Maler; ferner die Herren: Hans Borchardt, Maler; Hans von Hayek, Maler; Professor Angelo Jank, Maler; Professor Hubert Netzer, Bildhauer; Rudolf Nissl, Maler; Professor Balthasar Schmitt, Bildhauer; Rudolf Schramm-Zittau, Maler; Professor Franz Ritter von Stuck, Maler; Professor Fritz von Uhde, Maler; Richard Winternitz, Maler.

STUTTGART. Aus dem soeben veröffentlichten Jahresbericht des *Vereins zur Förderung der Kunst* ist u. a. zu entnehmen, daß der Verein dem Maler KARL CASPAR ein italienisches Reisestipendium von 1200 M. verliehen und für den Ankauf von Schülerarbeiten aus der Akademie der bildenden Künste 2505 M. ausgegeben hat. An Stelle des nach Hamburg gezogenen Grafen L. v. KALCKREUTH wurde Oberst VON BIEBER zum Vorsitzenden gewählt. T.

BERLIN. Professor ANTON VON WERNER hat aus Gesundheitsrücksichten den Vorsitz des Vereins Berliner Künstler, den er mit Unterbrechungen elf Jahre lang geführt hat, niedergelegt; zu seinem Nachfolger wurde der Kunstmaler RUDOLF SCHULTE IM HOFE gewählt.

DRESDEN. Der Bildhauer EDMUND MÖLLER aus Neustadt, Schüler von Professor R. Diez, erhielt von der Dresdener Kunstakademie das Torniamentische Reisestipendium von M. 2200.—.

DÜSSELDORF. Der österreichische Unterrichtsminister hat die Vorschläge der Künstlerjury für das Zuerkennen der Großen goldenen Staatsmedaille an den Maler ANDREAS DIRKS hier genehmigt.

MAGDEBURG. Der Maler und Zeichner MAX KÖPPEN wurde als Lehrer für figürliches Zeichnen an die Kunstgewerbeschule zu Magdeburg berufen.

GESTORBEN: in Paris im Alter von 58 Jahren der Maler EDOUARD TOUDOUZE.

Redaktionsschluß: 16. April 1907 Ausgabe: 2. Mai 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



KARL PHILIPP NIKE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

DIE FRÜHJAHR-AUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

Von Karl M. Kuzmany

Es ist auffällig, wie sehr im Gegensatz zum Vorjahr die Gemälde überwiegen; als sollte die Vormacht der Flächenkunst noch mehr betont werden, tritt die Graphik nicht bloß beiläufig auf, sondern in ebenbürtiger Fülle und Stärke. Also waren, möchte es scheinen, Pinsel und Griffel heuer Jahresregenten, als die Mitglieder der Vereinigung die, wie üblich, vornehmlich ihnen vorbehaltene Ausstellung beschickten. Einige freilich, deren Namen man ungern vermißt, mußten ihre Beteiligung absagen, — allein zum Glück nur deshalb, weil ihre großen Arbeiten noch nicht bis zur Oeffentlichkeitsreife gediehen waren. Eben dadurch ist es zu erklären, daß die Plastik bis auf kleinere Werke ausblieb, wie denn auch die Monumentalmalerei das Werdende erst ahnen läßt. Trotzdem mangelt es nicht an im weitern Sinne monumentalen Schöpfungen, da mit ihren Gaben Sparsame diesmal aus vollen Händen zum Erfolge der Gesamtheit beisteuerten. Alle Fehlstellen, die aufzudecken nur einem geflissentlich Ueberkritischen gelüsten könnte, sind wettgemacht; zu einer gefesteten Reihe schließen sich die schon eines eigenen Weges Meister sind und die wagemutige Jugend aneinander.

Um nicht die Fühlung mit dem Ausland zu verlieren, ist auch für Gäste aus der Fremde Raum gelassen. Einmal und wohl kaum wieder sieht man Werke des Belgiers Henry J. E. Evenepoel versammelt. In Paris hatte er seine künstlerische Heimat gefunden, aus der er knapp siebenundzwanzigjährig abberufen wurde. Wahrlich, wie man von solchen Lieblingen der Götter zu sagen pflegt, ein früh Vollendeter, denn alle diese sechzehn Gemälde hier zeigen den Adel einer vollendet

geschlossenen Natur. Ein lebhaft allen Eindrücken zugängliches Naturell, jedenfalls sensitiv, wie auch das Selbstporträt dartut, (s. Jahrg. XXI, S. 424), gibt Evenepoel die Dinge ohne Nervosität wieder. Ohne daß die Unmittelbarkeit des Lebens unterdrückt wird, besänftigt er doch die Sinne des Beschauers seiner Bilder. Die schleißige Buntheit des Jahrmarkttreibens, das Dumpfe und Grelle eines Negertanzes (s. Abb. S. 409), die schwere, fast anklagende Müdigkeit heimkehrender Taglöhner, der Zufallskram eines Atelierwinkels, die verpuffende Lustigkeit eines Variététheaters, — es wirbelt und reizt auf, doch nur als ein Schauspiel, das sich dem Auge eines Künstlers geboten hat. Daß dieser zudem ein warmfühlender Mensch war, bezeugen die Kinderporträts, bei denen alles vermieden ist, was an Zierpuppen erinnern könnte; sie sind mit ihrem ganzen Um und Auf unendlich schlicht, ja zärtlich gemalt (s. auch die Abbildungen in Jahrg. XXI, Heft 18).

Auch über das Schaffen von CHARLES COTTET kann man sich einmal eingehend unterrichten. Ehe er in der Bretagne sein eigentliches Stammland gefunden, hatte es ihn nach der Sonne Afrikas — nie mehr brachte er so ein blendendes Weiß wie in Assuan auf die Leinwand — und Spaniens gezogen; das hoch zu seinem Dom emporgetürmte Segovia hebt sich in den verschiedenen Beleuchtungen wie aus dunkelfarbigem Kirchenglas geschnitten gegen den hell transparenten Himmel ab. Ein Nachglanz von solcher Pracht weht noch um das Felsennest Pont-en-Royans in der Dauphiné, dessen Häuser am Berg kleben, überm Wasser, das still und geheimnisvoll aus einer Schlucht kommt. Die fröhlichen Farben wollen Cottet nicht so recht gehorchen, (den Ansichten aus Venedig fehlt alle Leichtigkeit), wie eine Anomalie erscheint es, wenn er auf dem großen Bild einer Wallfahrt in der Bretagne den bunten Sonntagsstaat der Wallfahrerinnen entfaltet, die auf dem weiten Wiesenplane ihre Mahlzeit halten; die ganze Szene hat etwas Urtümliches, religiöse Bedürfnislosigkeit lebt darin. Es sind durchaus einfache Verhältnisse, die Cottet darstellt, ja die Eintönigkeit des flachen Küstenlandes, das seine Anwohner zum Erwerb aufs Meer hinausweist, die Wiederkehr von dessen Gefahren und Trauer und Tod teilen sich den Schilderungen mit. Die düster trübe See, der dunkel drohende Himmel scheinen mit Flor verhängt, so wie die Alltagstracht dieser Weiber, die vermummt zur Messe gehen,



FRIEDRICH KÖNIG — WEIBLICHER AKT
Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession



Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

•ADOLF ZDRAZILA•
DER MÜHLENTEICH

wie die vom selben Schicksal gleich gemachten Züge derer, die stumpf um das Johannisfeuer hocken. Geduckt sind sie alle, auch bei der Hochzeitstafel (auf dem Mittelstück der Skizze zu dem im Luxembourg-Museum befindlichen Triptychon), „Hoffen und Harren" ist ihr bestes Teil. Cottet, der den Stimmungswert der Farben sehr wohl kennt, hat dafür seine dominierenden grauen und braunen Töne, die wie unerbittliche, gelassene Drohungen alle Vorgänge im Leben der Fischer bedrängen (s. auch die Abbildungen in Jahrg. XVII, H. 2, 21 u. XX, H. 20).

Wenn man von Evenepoel kommt, bei dem ein Ausgleichen des bloßen Natureindrucks zum behutsamen Kunstwerk hin stattfindet, und von Cottet, der eher wie ein Epiker über den Dingen steht, da wirkt MAX SLEVOGT als rücksichtsloser Agitator für die unmittelbare Wirklichkeit. Das Stoffliche ist besonders in den Porträts ganz verblüffend wiedergegeben, so daß sich alles andere neben der scharlachroten Fanfare einer Rennreiterin und dem Grau des Pelzwerks einer Dame im Straßenkostüm (s. Abb. S. 399) nur durch die derbste Pinselführung behaupten kann. ARTUR KAMPF läßt nicht ebenso leicht eine Verständigung zu; er zeigt sich zu vielgestaltig. Der zwiespältige Zauber einer Variétészene „Hohe Schule" (s. Abb. S. 405) ist durch gewisse giftig sengende Farben in einem künstlerischen Zusammenhang mit dem schwülen Freilicht im „Schnitter" (s. Abb. S. 415), aber anderswohin steuern die Bildnisse oder die Gestalt des „Lachenden Philosophen", bei dem sich in die feste Bestimmtheit etwas Ironie mengt. Außer Berlin ist noch München vertreten, durch HANS VON HAYEKS „Häuser am Hang" und die Stilleben RUDOLF NISSLS. Münchener Einflüsse verrät das „Bildnis in Weiß" von LUDWIG WIEDEN (s. Abb. S. 401), der bei Herterich sich geschult hat, und wohl auch ein Kinderporträt von ALFRED OFFNER (Czernowitz) und dessen „Dame in Weiß" (s. Abb. S. 413), während der



MAXIMILIAN LIEBENWEIN — DER VERRUFENE WEIHER

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



RUDOLF BACHER . BÜSTE
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Triestiner ADOLFO LEVIER (s. Abb. S. 404) deutlich seinen gegenwärtigen Aufenthaltsort, Paris, das des Boldini und des Lucien Simon, kundgibt. Die Krakauer JOSEF VON MEHOFFER und THEODOR AXENTOWICZ vermeiden geflissentlich die Bezeichnung „Porträt"; da heißt es „Harmonisches Problem" oder „Saxe, Meißner Porzellan", der „Studienkopf" (s. Abb. S. 406) wäre demgemäß als „Zigeunerrassige Farbenflecke" zu betiteln. In der ländlichen Stille Oberösterreichs reift ein Talent, das man heuer zum erstenmal begrüßt: nach seinem Selbstbildnis zu urteilen, scheint F. M. ZERLACHER den Spuren Leibls folgen zu wollen. Die tüchtigen Arbeiten der Damen MARIE MAGYAR, ANGELA ADLER (Concarneau) und FRIEDERIKE VON KOCH (Graz) sollen nicht unerwähnt bleiben.

Einem seltsamen Einfall gab ERNST STÖHR mit seinem „Porträt" nach, als er eine schöne Weiblichkeit hüllenlos in der herkömmlichen Porträtpose, lässig sitzend, in einer Stellung, die im Hintergrund des Bildes auch eine angezogene Gliederpuppe zeigt, darstellte. Der Gedanke an irgend eine satirische Nebenabsicht drängt sich unwillkürlich auf, beeinträchtigt aber die zeichnerisch vorzügliche Leistung weniger, als es durch das mit befremdenden Farbenstimmungen experimentierende Kolorit geschieht. Ohne Klügeln hat RUDOLF BACHER sich aus Straßenbegegnungen seine Modelle geholt und danach drei Herrenporträts geschaffen (s. Abb. S. 408), deren jedes einen anderen Typus wiedergibt. Die Größe der Auffassung, das, was man „dekorativ" zu nennen liebt, vereint sich sehr wohl mit der sorgfältigen Charakteristik vom Scheitel bis zur

Sohle. Diesen Figuranten eignet die besondere Haltung verschiedener Temperamente, die weniger durch die Farben als durch Umrisse sich aussprechen; es gibt da humoristische und bedächtige und sorgfältig verschränkte Linien der mit echtem Raumgefühl ins Licht gestellten Körperlichkeit. Solchem stilisierenden Realismus geht Bacher noch weiter in der Büste einer Greisin (s. Abb. S. 397) nach, die beweist, daß der Künstler, der nur selten an Ausstellungen sich beteiligt, seine Fähigkeiten stetig erweitert.

ALFRED HOFMANN DIE JUGEND
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

RUDOLF JETTMAR findet sein Genügen nicht in der Radierung allein, die ihm gestattet, dem schnellen und hohen Flug der Phantasie rasch zu folgen. Unter den Gemälden, zu denen ihn es immer wieder drängt, sind ihm bisher mit elegischen Stimmungen erfüllte Landschaften und ein Zyklus von abenteuerlichen Kämpfen mit fabelhaften Untieren am besten gelungen. Die ihm eigentümliche Formgebung hat er nun in einer figurenreichen Komposition „Der Sturm" erheblich geklärt, die satten, etwas wächsernen Farben erhellt. Wie die Wolken im Wind einander schieben, sich ballen und wieder lösen, so reißt es dieses Konglomerat menschlicher Gliedmaßen schicksalsmächtig ohne Widerstand hin, hoch über der Erde im Blau des dunklen Himmelsraums. Es ist das Gleiten einer Vision, die noch einmal vor dem inneren Auge vorüberzieht. Anders wirklichkeitsfremd, doch einer ruhig seeligen Betrachtung entsprungen, erscheint die Idylle „Der Waldkönig und das klagende Mädchen" von MAXIMILIAN LENZ (s. Abb. S.400), schwärmerisch auch in den wohllautenden Farben, während die Märchenerzählungen von MAXIMILIAN LIEBENWEIN (s. Abb. S. 396) mehr im Konturenstil, wie er sich seit Schwind entwickelt hat, gehalten sind. FRIEDRICH KÖNIG, dessen Eigenart lustiger in dem „ruhenden Amorettchen", das in den Zweigen eines Blütenbaumes sein Schläfchen hält, zum Ausdruck kommt, bringt einen weiblichen Akt (s. Abb. S. 394) auf pompejanisch rotem Hintergrund, der durch das Grün in dem Tondo mit dem Kentauren fein pointiert wird. LUIGI BONAZZA debütiert mit einem „Orpheus" (s. Abb. S. 400), in dem allerhand auf Ausstellungen geholte Anregungen nachklingen; obwohl das große Ganze nicht technisch einheitlich behandelt ist, (das Meer in klingerisch flächenhafter Manier, die Gestalten in einem zu dichten Spritzern gewordenen Pointillismus,) ergibt sich eine starke plakatmäßige Wirkung. Mit großen dekorativen Aufträgen beschäftigt, bringt KARL EDERER nur Studien dazu; energisch, wie er alles anpackt, hat er das Zeug in sich, uns ein Frank Brangwyn der ihm besonders vertrauten Tierwelt zu werden. Dekorative Entwürfe, bunt wie aus den Federn exotischer Vögel zusammengesetzt, stammen von dem schon erwähnten MEHOFFER, von OFFNER die Skizze eines Theatervorhangs, sehr zweckgemäß erdacht, ein Gewebe von Ranken, in denen sich allerhand Gelichter in neckischen Liebes- und Tanzspielen tummelt. Stand bei diesen schlanken



Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

• MAX SLEVOGT •
DER GRAUE PELZ



MAXIMILIAN LENZ — DER WALDKÖNIG UND DAS KLAGENDE MÄDCHEN



LUIGI BONAZZA — ORPHEUS

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



LUDWIG WIEDEN BILDNIS IN WEISS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Gebilden etwa Walter Crane Pate, so haben sich HUGO SCHEYRER (s. Abb. S. 416) und HEINRICH RÉVY mit seinem Panneau „Seeschwalben am Mondsee“ mehr an die Pariser dekorativen Zeichner gehalten.

Einen besondern Platz hat sich FERDINAND ANDRI dadurch gesichert, daß er sich nicht mit der bloßen Illusionsmalerei begnügte, sondern auf eine stilisierende Auffassung der Landschaft ausging. Seine „Morgenstimmung“ im Holzschlag, wo die Fichtenstämme (oder Lärchen? — der Baumcharakter ist verwischt) in rhythmischen Abständen emporstreben und die silberweißen Frühwolken sich zum klarblauen Himmel heben, die Symmetrie — symbolisch: der ewig gleiche Gang der Natur, — nur durch die Staffage der geschäftigen Holzhauer gestört, dies groß im kleinen Rahmen gegebene Bild wirkt wie eine andächtige Tagesouvertüre. Ganz ungezwungen sind die Temperalandschaften von LEOPOLD STOLBA stilisiert, da sich ihm die sperrigen, nur schütter belaubten Aeste als natürliche Gitter-Ornamente in die regenschwer graue Dämmerung

zeichnen. Vollends erdennahe bleibt LUDWIG SIGMUNDT, der sich die Motive zu seinem paysage intime aus der Steiermark holt; da ist ohne Hinzutun irgend einer „Auffassung" die volle erquickliche Frische eines Gemüsegartens oder das samtige Graugrün alter Weiden gewahrt. Weiter in den Alpen wandern ANTON NOWAK (s. Abb. S. 409), OTTO FRIEDRICH, FRANZ GELBENEGGER, auch ALOIS HAENISCH (s. Abb. S. 403), der sich außerdem durch witzig gestellte Stilleben auszeichnet, und ADOLF ZDRAZILA (Troppau), dem sich die gebundene Sprache des farbigen Holzschnitts nun immer besser in Staffeleibildern (s. Abb. S. 395) zu lösen beginnt. Die Studien von ALFRED MILAN, der in den Sudeten heimisch ist, LUDWIG EHRENHAFT, ein Motiv aus Lungau von OSWALD ROUX, etwas nervöse Impressionen von WALTER FRAENKEL wären hier noch zu nennen, endlich RENÉ STENGEL. Oefter als sonst begegnet man Schilderungen der großstädtischen Straßen. RICHARD HARLFINGER hat es sich besonders angelegen sein lassen, ohne jedoch die gestellten Aufgaben („Am Hof", „Die Stephanskirche") befriedigend zu lösen, was FERDINAND KRUIS (s. Abb. S. 407) viel besser gelungen ist. KARL MÜLLER weiß immer wieder gegenständlich interessante Winkel ausfindig zu machen; ihm darin zu folgen, möchte man dem virtuosen Aquarellisten LUDWIG RÖSCH raten, dessen bestes Blatt die Kirche „Maria am Gestade" ist, wie ja seine Architekturen überhaupt kaum übertroffen werden können. Auf seine eigne Art sieht FRANZ JASCHKE die vegetative Natur, empfindlichen Auges, das ihm alle Farben in schillernde Abtönungen zerlegt.

Die vorhandenen Skulpturen sind aus den eingangs angedeuteten Gründen in Kürze aufgezählt. Josef Engelhart ist im Verein mit dem Architekten Plečnik durch die Arbeit an dem Karl Borromäus-Brunnen in Anspruch genommen; Canciani hatte mit dem, übrigens erfolgreichen, Wettbewerb um ein Kaiser-Denkmal zu tun. IVAN MESTROVIĆ bringt doch wenigstens einige seiner originell zugeschnittenen Büsten und die „Magdalena" — auch dieses eine Stück ist wahrlich nicht



HELENE SCHOLZ — DIE JUGEND
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



ALOIS HAENISCH — SOMMERTAG

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

wenig! — von ANTON HANAK (s. unser Titelbild) wird durch die echtes, plastisches Leben atmende Behandlung des Marmors schlechthin zu einem Meisterwerk. ALFRED HOFMANN (s. Abb. S. 398) und JOSEF MÜLLNER, der mit einem „St. Georg" vertreten ist, lassen sich nicht auf Experimente ein, anders als FRANZ EHRNHÖFER; er sucht durch die differenzierende Behandlung des Materials nicht weniger als durch gewundene und die Gliedmaßen schier verflechtende Stellungen seiner Modelle absonderliche Wirkungen zu erreichen, die bei der „Bezauberungslist" (s. Abb. S. 410) eher als bei den problematischen „Seelenleiden" glaubwürdig sind. Kleinbronzen von KARL PHILIPP (s. Abb. S. 393) und HELENE SCHOLZ (s. Abb. S. 402), ein vortrefflicher weiblicher Akt „Erwachen" des in Paris lebenden Pragers B. KAFKA und die Porträtbüste Bachers, von der schon in anderem Zusammenhang die Rede war, vervollständigen dies Kapitel der Ausstellung. Im Anhang dazu sei die Vitrine von FRANZ MESSNER nicht übersehen, der Halbedelstein, besonders mit Silber als Bindestoff, zu geschmackvollen Schmucksachen in modern einfachem Stil kombiniert.


ADOLFO LEVIER DAMENPORTRÄT
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Die Reihen der Gemälde werden am passenden Ort durch Kollektionen von graphischen Blättern unterbrochen: Radierungen von COTTET und von WILHELM LEGLER (Stuttgart), farbige Holzschnitte von JOSEF STOITZNER gehen dem Inhalt der heurigen *„Mappe der Sezession"* voraus: farbigen Lithographien von Lenz, Friedrich und Kruis, einer Radierung von Haenisch und einem farbigen Holzschnitt von König. In Farben präludiert FERDINAND SCHMUTZER, indem er mit einer Ansicht von Antwerpen zeigt, wie er atmosphärische Stimmungen festzuhalten weiß, in einer freien malerischen Konzeption, die sich, wovon besonders die Architekturzeichnungen aus England und den Niederlanden Zeugnis ablegen, mit Menzelscher Sachlichkeit verbündet. Doch das sind nur einige Elemente seiner Schwarz-Weiß-Kunst, die ihn auf die Höhe jenes Erfolges geführt hat, welchen jetzt die Wände des ver sacrum-Zimmers verkünden. Einzelne Radierungen Schmutzers haben schon früher Aufsehen erregt, wie z. B. das besonders schön beseelte Bildnis Rudolfs von Alt oder die Gruppe des Joachim-Quartetts, mit dessen Darstellung er eine unerhört große Platte von anderthalb Meter Breite füllte. Sie zu bewältigen, ging nicht ohne Forcieren ab; von einer Vergewaltigung der Kunstform aber, deren Format zu überschreiten auch ästhetisch nicht gefahrlos ist, merkt man nichts mehr bei Schmutzers jüngsten derartigen, ebenso umfangreichen Schöpfungen. Es sind wieder Porträts, deren eines neulich in dieser Zeitschrift mitgeteilt wurde („Bürgermeister Lueger" auf Seite 343 dieses Bandes). Schmut-



ARTHUR KAMPF — HOHE SCHULE

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

zers. leibliche Ahnen führen in die Kupferstechkunst des 18. Jahrhunderts zurück, sein geistiger Stammbaum geht weiter zurück, zu Rembrandt, dem auch eine noch in der Arbeit befindliche Komposition „Klostersuppe" huldigt. Die Ueberlieferungen aber engen ihn keineswegs ein, technisch und in der Erfindung der Themen ist Schmutzer voll der modernen Freizügigkeit; mit seinen überaus beweglichen Mitteln gibt er ebensowohl das schlichte Porträt seiner Mutter (s. Abb. S. 411) wie das staatsmäßig in rosa Seide rauschende farbige der Tänzerin Miß Gertrude Barrison oder das streng geschlossene des Schauspielers Kainz. Und solche Hauptstücke begleitet eine Fülle von kleinen Blättern, Exlibris, landschaftliche Motive, helldunkle Interieurs, mit leichter Sorgfalt entworfen und vollendet.

ÜBER DAS KONKURRENZWESEN BEI KÜNSTLERISCHEN WETTBEWERBEN

Nun hat Professor Adolf von Hildebrand selbst zum ›Fall Hildebrand‹ (s. unseren Aufsatz ›Eine Münchener Krise‹ in Heft 14) Stellung genommen, nicht, um sich gegen die schon längst von anderer Seite als unzutreffend zurückgewiesenen Vorwürfe zu verteidigen, denn er bedarf nicht einer solchen Verteidigung und das Persönliche ist in seinen Ausführungen daher gänzlich ausgeschieden, sondern um die prinzipielle Seite des jetzigen Wettbewerbwesens zu beleuchten. Wir entnehmen seinen trefflichen Darlegungen, die er in den ›Süddeutschen Monatsheften‹ hat erscheinen lassen, folgendes:

Nachdem in letzter Zeit so vieles über das Konkurrenzwesen gesagt worden ist, um Empfindungen aller Art Luft zu machen, scheint es geboten, einmal ein sachlicheres Wort zu dieser Frage zu äußern. Nur allmählich bricht sich die künstlerische Einsicht Bahn, daß die Wirkung eines Kunstwerks ebenso

ÜBER DAS KONKURRENZWESEN BEI KÜNSTLERISCHEN WETTBEWERBEN



THEODOR AXENTOWICZ — STUDIENKOPF

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

von der Umgebung wie von den in ihm ruhenden Faktoren abhängig ist. Was dem Auge als Totalität sichtbar ist, soll als künstlerische Einheit wirken. Alle künstlerische Wirkung aber ist Wirkung eines Zusammenhanges. Jede Einzelform muß deshalb als ein Teil einer größeren Form empfunden sein. Handelt es sich z. B. darum, einen Brunnen für einen Platz zu erfinden, so ist diese größere Form die gegebene Situation und der zu schaffende Brunnen muß als Teil dieser gegebenen Situation gedacht sein. Dagegen ist alles, was als Einzelding auf dem Reißbrett oder im Atelier erfunden ist, ohne solche Rücksicht auf die Umgebung unreal gedacht und folglich unkünstlerisch. Es fristet nur so lange sein Leben, als es an und für sich isoliert betrachtet wird, bei der wirklichen Ausführung jedoch an Ort und Stelle, wo es mit der bestehenden Umgebung gesehen wird und wirken soll, wird es zu einem ganz anderen.

Der Mangel dieser Einsicht hatte den größten Einfluß auf das Konkurrenzwesen, wie es bisher im allgemeinen betrieben wurde. Der übliche Gang war der: Kommissionen von nicht Sachverständigen bestimmten den Ort und Gegenstand und schrieben den Wettbewerb aus. Künstler machten Entwürfe, ohne sich viel um die Situation zu kümmern und die Juroren traten nachher zusammen, um über diese Entwürfe zu urteilen, ohne den Platz zu kennen und ohne die Frage aufzuwerfen, ob überhaupt die Aufgabe künstlerisch möglich gestellt ist. Was wurde aus dem Konkurrenzwesen? Ein Schulexamen mit Preisverteilung. Damit war die Sache abgetan. Die Stadt bekam ihren Brunnen oder ihr Denkmal schlecht und recht, wie es eben gerade in die Situation paßte oder nicht. Es kam also so, daß der Wettbewerb selbst das eigentlich Wichtige war, das eigentlich künstlerische Ereignis, was interessierte — das Reale. Die ausgeführte Sache kam post festum als unbedeutender Nachakt, insoweit es sich nicht um die Enthüllungsfeierlichkeit handelte. Die natürliche Folge dieser Auffassung aber war die, daß der Künstler immer mehr und mehr für die Scheinwelt dieses Wettbewerbs seine Arbeit wirksam darzustellen suchte. Es handelte sich ja nicht darum, für einen Platz in Wirklichkeit etwas Gutes zu erfinden, sondern vor allem beim Wettbewerb den Apfel abzuschießen. Ja auch fürs Publikum war der Wettbewerb so sehr Selbstzweck geworden, daß der erste Preisträger als genialer Künstler weithin berühmt wurde, ohne überhaupt etwas auszuführen, weit angesehener als der Künstler, der ohne Konkurrenz die beste Arbeit in die Wirklichkeit setzte. Kurzum — die Bühne, auf der die Künstler um die Palme stritten, war nicht die Wirklichkeit mit ihren realen Anforderungen, sondern die fiktive Welt des Wettbewerbs.

Erst hier in München lagen die Verhältnisse so,

daß es möglich wurde, im ganzen Prinzip einen Wandel durchzuführen und dank dem Entgegenkommen der Regierung eine gründliche Neubehandlung der Wettbewerbe festzulegen. Eine Stadt will z. B. einen Brunnen stiften und dazu einen Wettbewerb eröffnen. Wo soll der Brunnen hinkommen und wie soll er angebracht werden? Aus dem Vorhergehenden ist es klar, daß der Juror nur dann imstande ist, sachlich und zweckentsprechend zu urteilen, wenn er mit der Fragestellung einverstanden ist, d. h. sie gründlich überlegt hat. Es ergibt sich deshalb von selbst, daß nicht eine beliebige Kommission, sondern die gewählten Sachverständigen, d. h. die Preisrichter diese Fragen vor dem Preisausschreiben studieren und darüber schlüssig werden. Sie reisen in die betreffende Stadt, sehen sich alle Situationen an, um den passendsten Platz ausfindig zu machen und um die Art, wie der Brunnen anzubringen sei, im allgemeinen festzustellen. Da diese Frage die meiste künstlerische Erfahrung und Einsicht in die gegenseitigen Wirkungsbedingungen erheischt, so ist es ja nur natürlich, daß die Lösung dieser Aufgabe den reiferen Künstlern und nicht den jungen zufällt. Anderseits wird dadurch die jugendliche Phantasie von vornherein auf ein Reales hingewiesen und dazu in Fühlung gesetzt. Zudem sind ein großer Teil der Konkurrierenden gar nicht in der Lage, den Platz selber anzusehen, und bedürfen schon aus diesem Grunde klarer Direktiven. Es wird somit die Aufgabe als eine für Konkurrenten und Preisrichter gemeinschaftliche angesehen, für die jeder nach Kräften sein Bestes zu tun hat. Doch soll anderseits der Konkurrent niemals behindert sein, seinerseits eine Idee zu bringen, die von der von den Preisrichtern gefaßten abweicht, was ihn bisher von dem Wettbewerb ausschloß. Eine weitere Folge ist dann die, daß es sich um eine Erfindung von Entwürfen handelt, die nicht nur an sich und in ihrem kleinen Maßstab gut aussehen sollen, sondern die, wenn groß ausgeführt, für den Platz passen und in richtigem Verhältnis dazu sind. Solche Modelle sollen nur eine relative Bedeutung haben, und der Künstler hat sich stets jede Form in ihrer geplanten wirklichen Größe zu vergegenwärtigen. Jeder Erfahrene weiß, wie schwer es ist, sich nicht von dem bestechenden Eindruck im kleinen Maßstabe beirren zu lassen, und ihn nicht mit dem der realen Wirkung des ausgeführten Werkes zu verwechseln. Von den Irrtümern, die dabei so leicht entstehen, sprechen die vielen mißlungenen Kunstwerke und Bauten, die nach scheinbar sehr gelungenen Entwürfen ausgeführt wurden. Deshalb zeugt es von einem künstlerisch sehr naiven Standpunkt, wenn sich Unerfahrene und das große Publikum berufen fühlen, gerade bei der Beurteilung von Entwürfen mitzuurteilen. Die Kritik mag und soll stattfinden



FERDINAND KRUIS — NEUER MARKT

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

vor dem fertigen Werk; denn da steht die reale Wirkung vor Augen, nicht aber über eine Vorarbeit, die sozusagen wie eine Partitur nur vom Fachmann richtig aufgefaßt werden kann.

Als sich nun kürzlich eine solche Mißstimmung über den Ausfall der Konkurrenzen Luft machte, zeigte sich deutlich die vollständige Unkenntnis und die vollständige Mißdeutung der wirklich entscheidenden Gründe. Es erklärt sich so, daß man für das Unverständliche am Urteil der Preisrichter nach Motiven suchte, die gar nichts mit der Sache zu tun hatten und daß man dabei gründlich daneben gehauen hat. Nicht die Subjektivität, noch die Kunstrichtung ist an diesem Urteil schuld, sondern gerade die Objektivität, mit der der künstlerische Zweck der Wettbewerbe im Auge behalten wird. Diese ruft so manche Unzufriedenheit hervor, weil das bisher übliche gewesene Verfahren aufgehört hat und weil ein noch so talentvoller Entwurf nicht durchkommt, wenn er nicht für die Situation paßt. Gerade hier in München werden jetzt die Wettbewerbe künstlerisch so ernsthaft behandelt, wie wohl nirgends sonst, und mit der Zeit wird man einsehen, daß auf diese Weise der Kunst und ihrer Entwicklung mehr gedient ist, als dadurch, daß man persönliche Rücksichten obenan stellt, indem man jeden zu Wort kommen lassen will, nur damit alle vertreten sind und der Vorwurf der sogenannten Parteilichkeit vermieden wird.

AUSSTELLUNG STUTTGARTER KÜNSTLER

Volle fünf Jahre hat es gedauert, bis es wieder einmal gelang, alle unsere namhaften, in Stuttgart lebenden und schaffenden Künstler in einer Ausstellung zu vereinigen. Und wie damals, bei Gelegenheit jener auch an dieser Stelle besprochenen Jubiläums-Ausstellung des *Württembergischen Kunstvereins* anno 1902, ist es auch diesmal wieder der verdiente Vorstand dieses Vereins, Herr Professor STIER, der dies Wunder zustande gebracht hat. Ihr kunstpolitisches Parteigepäck haben sie freilich draußen vor dem Tore abgeben müssen, alle diese Künstlerbündler, Kunstgenossenschaftler und wie sie sonst noch heißen mögen, die recht zahlreichen Künstlergruppen unserer Stadt; Professor Stier lud keine Gruppen ein, sondern nur einzelne, denn nur auf diese Weise konnte es gelingen, die oft recht widerstrebenden Elemente auf dem neutralen Boden seines *Kunstvereins* zu gemeinsamer Tat zu vereinigen. Er hat auch keinen namhaften Künstler unserer Stadt vergessen; fast alle Professoren der Akademie sind vertreten und desgleichen die übrigen hervorragenden Künstler unserer Stadt, so daß diese ›*Ausstellung Stuttgarter Künstler*‹ ein ähnlich umfassendes Bild von dem Kunstschaffen Stuttgarts gibt, wie jene Jubiläums-Ausstellung vor 5 Jahren.

Die Ausstellung bringt sogar eine Sensation, denn als eine solche darf man wohl das große Bild ›Heilige Nacht‹ unseres ›Eisenbahnmalers‹ HERMANN PLEUER betrachten. Auch jene große, den Münchenern wohlbekannte Kollektiv-Ausstellung Pleuers in der Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession 1906 hat leider ein ähnliches Bild, sein ›Amen‹, das seinerzeit ob seines vom Schimmer der Kerzen so wundersam umspielten Weibes das Interesse von Böcklin in hohem Maße erregte, nicht gezeigt. Es ist also nicht zum ersten Male, daß Pleuer solche Wege geht. Freilich, noch mehr als der Meister alles seelischen Ausdrucks, F. v. Uhde, es vor kurzem (in Velhagen & Klasings Monatsheften) getan, darf Pleuer von sich sagen, daß es sich bei seinem religiösen Bilde nur um ein malerisches Problem gehandelt hat. Und wenn Uhde des weiteren ausführt: ›Ich wollte die Dinge aus dem Dunkel erlösen. Wie Rembrandt alles, was er anfaßte, durch Licht vergeistigte. Jetzt müht man sich ja wohl von der entgegengesetzten Seite her, das Problem zu lösen, nicht vom *Dunklen,* sondern vom *Weißen* her . . . Diese Bilder in Weiß haben nichts mit Licht zu tun. Während Velasquez aus der Tiefe ein kolossales Licht holte, und Räume schuf, durchleuchtet, wie wir es nicht mehr können‹ . ., so sind diese einzigen Worte für Pleuers ganze Kunstanschauung

RUDOLF BACHER HERRENPORTRÄT
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



ANTON NOWAK AGGSBACH (ABENDSONNE)

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



H. EVENEPOEL NEGERTANZ

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

ungemein zutreffend. Auch er ist wahrlich kein Weiß-in-Weiß-Maler. Wie wundervoll sind doch auf seiner »Heiligen Nacht« drei Grundstimmungen in ein Ganzes verwoben: die tiefe, dämmernde Nachtstimmung des die Türe öffnenden Engels, das von dem rötlichen Licht der Laterne so wundersam durchflutete Stallesinnere mit der Gruppe Maria, Joseph und Kind, und unten in der Predella der Leichnam Christi »vom fürchterlichen Schimmer des bleichen Tages erhellt«. Und dann diese strahlende Pracht der Farbenkomposition, als deren durch alles durchklingender Stimmungsakkord das rote Gewand des mittleren unter den knieenden Hirten gelten kann, der tiefe, berauschend schöne Klang dieser wahrhaft Tizianschen Farben und die innig rührende Gebärde des Engels! — Auch der »Eisenbahnmaler« Pleuer ist mit drei Bahnhöfen in Sonnenstimmung vertreten. Wie prachtvoll aber hier die Sonne aufleuchtet und an trüben Tagen den Kunstverein geradezu erhellt, darüber mögen die Münchener in der Sommer-Ausstellung der Münchener Secession, in der die Bilder zu sehen sein werden, selbst urteilen.

Wie Pleuer, so ist auch OTTO REINIGER mit einem seiner grandios gemalten Flußbilder aufs beste vertreten. Wie hier die Mittagssonne auf dem Wasser in silberner Pracht erglänzt, wie die Wogen machtvoll dahinrauschen, das malt ihm in Deutschland so leicht keiner nach. Er kennt eben wie kein zweiter die Formen des lebendig bewegten Wassers und versteht es, sie einfach und groß zu gestalten. Er hat noch ein Waldesinneres gebracht, eines jener schlichten, einfachen Motive, aus denen nur ein großer echter Landschaftsmaler mit starkem, unverdorbenem Natursinn etwas zu schaffen, zu gestalten vermag. Und von ROBERT VON HAUG sehen wir eine seiner Schlachtenszenen aus den Befreiungskriegen, mit denen er seine künstlerische Laufbahn begann und seinen Ruhm begründete. On revient toujours à ses premiers amours und es ist denn ganz besonders erfreulich, daß dieser eminente Zeichner, der den koloristischen Strömungen unserer Zeit so lange Jahre seine Opfer brachte, zu seiner ursprünglichen Begabung zurückgekehrt ist und das malt, was er besser kann als andere. Wie schon früher, so ist es dem Künstler auch bei seinem Bild »Vor dem Angriff« gelungen, etwas von der nervösen verhaltenen Unruhe einer solchen Kampfkolonne seinem feinstudierten und meisterhaft komponierten Bilde einzuhauchen. CHR. LANDENBERGER hat einen vor dem Spiegel stehenden, delikat gemalten weiblichen Rückenakt, sowie ein in lichten luftigen Tönen gehaltenes Kinderköpfchen gebracht. Eine kleine Wiederholung seines hiesigen Galeriebildes »Nun leb wohl du stilles Haus!« ist entschieden wärmer im Ton und geschlossener in der Gesamtwirkung als dieses; auch ein rassig gemaltes dunkles Interieur aus früherer Zeit wird viel bewundert. Von den übrigen Künstlern ist noch FRIEDRICH KELLER mit einer wirkungsvoll komponierten »Hammerschmiede« hervorzuheben, ferner von CARLOS GRETHE eine »Fischerkneipe« mit den interessanten Gegensätzen von Lampenbeleuchtung und kühlem Tageslicht, B. PANKOK mit einem ungemein plastisch gemalten Selbstbildnis und CHR. SPEYER mit der großen, gut durchgebildeten Studie eines ins Freie gestellten Schimmels. Von ROB. WEISE soll sein soeben vollendetes Porträt des Deutschen Kaisers noch nachkommen; vorerst sehen wir von ihm einen schönen Ausblick von dem beleuchteten Inneren hinaus auf den Bodensee in Nachtstimmung, von AMANDUS FAURE ein kleines



FRANZ EHRNHÖFER — BEZAUBERUNGSLIST

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession



FERDINAND SCHMUTZER — DIE MUTTER DES KÜNSTLERS
Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Interieur und so manche ansprechende Arbeit von den Malern J. KERSCHENSTEINER, LEO BAUER, K. GOLL, H. FINKBEINER, H. GAUKEL, J. KURZ, A. SENGLAUB, O. OBIER, TH. P. v. WÄCHTER u. a. m.

Unter den Landschaftsmalern sind diesmal nach Reiniger die beiden F. HOLLENBERG und H. DRÜCK besonders hervorzuheben. Der erstere zeigt sein bedeutendes Talent für die große Linienkomposition und Struktur einer Landschaft in seinem schönen Bilde ›Neckartal im Mai‹ und auch H. DRÜCK hat diesmal seine sonnige, in großem Format gehaltene und typisch schwäbische Landschaft ›Letzter Schnee im Vorland der schwäbischen Alb‹ in den großen Flächen wirkungsvoll zusammenzufassen verstanden. Auch unsere anderen Landschaftsmaler K. SCHICKHARDT, A. KAPPIS, E. STARKER, E. LAIBLIN, ALFR. SCHMIDT, FRITZ HAFNER, A. SPECHT u. a. m. sind würdig vertreten. — In der Schwarzweißabteilung sind einige eigenartige Radierungen von A. ECKENER und F. MUTZENBECHER sowie die humorvollen Originalholzschnitte von FRITZ LANG und in der plastischen Abteilung die Arbeiten von TH. BAUSCH, G. A. BREDOW, E. KIEMLEN und D. STOCKER zu erwähnen. H. T.

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Am 21. April wurde die Secession mit einer Huldigung an ihren Präsidenten Liebermann, der demnächst sein sechzigstes Lebensjahr vollenden wird, am 27. April die Große Kunstausstellung eröffnet. Auf beide Veranstaltungen wird noch zurückzukommen sein, doch seien jetzt wenigstens ein paar Worte der Charakteristik vorausgeschickt. So lange die Secession Männer wie Kalckreuth, Trübner, Leistikow zu den ihrigen zählt, werden ihre Ausstellungen stets Ereignisse von Bedeutung sein, und wenn nun außerdem ein Künstler ersten Ranges wie Liebermann einen Raum mit einer Auswahl seiner schönsten Bilder schmückt, so ist der Erfolg von vornherein gesichert. Um diese Größen schließt sich ein Ring in den besten Lebensjahren stehender, ernst und ehrlich ringender Künstler, die — wie diesmal Slevogt — selbst in ihren Irrtümern interessant sind. Die beiden HÜBNER, LINDE-WALTHER, PHILIPP FRANCK, BREYER und andere gehören zu ihnen. Dagegen findet man bei dem jungen Nachwuchs neben manchem Interessanten recht viel Unerfreuliches, unnütz Brutales und selbst Abstoßendes. — Der Kunstmarkt am

Lehrter Bahnhof bietet diesmal ein so günstiges Bild wie seit langem nicht. Wer nicht dazu verpflichtet ist und auch nicht den unwiderstehlichen Trieb dazu spürt, alle Seitensäle mit ihrer unendlichen Reihe von Nichtigkeiten anzusehen, sondern sich auf die Hauptsäle beschränkt, wird sogar einen ausgezeichneten Eindruck mit hinwegnehmen. In erster Linie ist dies der ungemein rührigen Ausstellungsleitung zu danken, die ohne Rücksicht auf die Kosten den Sälen ein freundliches Aussehen zu geben versucht und mit Hilfe von Bruno Möhring zum Teil auch wirklich ganz Ueberraschendes erzielt hat, und die es sich außerdem hat angelegen sein lassen, durch besondere Veranstaltungen für ermunternde Abwechslung und wohltuende Ruhepunkte zu sorgen. Dazu gehört ein großer Porträtsaal, der eine Auswahl ausgezeichneter Werke der letzten Jahre und außerdem einige alte Bilder oder Kopien von solchen enthält, ein internationaler Saal, in dem die Belgier besonders günstig auffallen, drei daran anschließende kleinere Säle mit schwedischen und dänischen Bildern, ein paar Sonderausstellungen Berliner Künstler (ARTUR KAMPF, BURGER, LANGHAMMER), ein intimer Raum mit einer schönen Plakettensammlung, endlich eine von *Karl Kappstein* arrangierte graphische Abteilung, aus der wieder der Wiener FERDINAND SCHMUTZER imponierend heraustritt. Ein weiterer Anziehungspunkt, eine Reihe von Räumen BRUNO PAULS, des neuen Direktors der Kunstgewerbeschule, wird erst Mitte Mai fertig werden. Auch in den mittleren Berliner Sälen findet sich manches vortreffliche Werk. — Die kleineren Kunstsalons treten hinter den großen Ausstellungen natürlich jetzt ganz zurück. Da die Secession diesmal auf die Mitwirkung der französischen Impressionisten verzichtet hat, stellt *Cassirer* ein paar schöne Werke von ihnen und von COURBET (darunter eine prachtvolle Skizze zum ›Hallali‹ und eine kräftige große Landschaft) aus. Gegenüber hat er Landschaften von THEO VON BROCKHUSEN aufgehängt, der auf van Goghs Pfaden wandelt, untermischt mit schlichten Dorfbildern aus Nordwyck usw. von KLEIN-DIEPOLD. Einer der kleinen Vorräume enthält phantastische Pastelle von KUBIN, die in der Farbe gar nicht übel sind. *Gurlitt* hat in dem einen seiner größeren Säle ein paar recht wenig interessante Künstlerinnen mit prächtigen Bildern von TRÜBNER, THOMA und LIEBERMANN vereint und bringt in dem andern eine fesselnde Kollektion von THEODOR HAGEN-Weimar, große, meisterlich hingesetzte Landschaften mit prachtvollen Luftstimmungen. WALTHER GENSEL

MÜNCHEN. Eine Ausstellung von Werken des Pariser Malers HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC †, wie wir sie so vollständig nie wieder sehen werden, ist gegenwärtig in der Modernen Kunsthandlung an der Goethestraße *(Fr. J. Brakl)* ausgestellt. Sie umfaßt mit etlichen 280 Nummern das ganze lithographische Schaffen dieses menschlich und malerisch so überaus merkwürdigen Künstlers. Es gibt ihrer nicht wenige, die aus ihm auch einen der Größten machen wollen. Vielleicht doch mit einiger Ueberschätzung. Toulouse-Lautrec ist unendlich interessant durch die rückhaltlose Deutlichkeit, mit der sich in seiner Kunst das Wesen und Leben des Menschen spiegelt, durch seine nicht zu überbietende Meisterschaft, mit der er flüchtige Bewegungen, schnell wieder verwischte Zustände der Form auch flüchtig wieder festzuhalten weiß. Eine feste, eine im akademischen Sinne korrekte Form gibt er fast nie, oder wirklich nie, nie einen Mittelwert aus den Schwingungen der Linie, immer das positive oder das negative Extrem. Er hat eine Leichtigkeit, Freiheit und Grazie des Strichs, die man erst ganz inne wird, wenn man, wie z. B. im Nebenraum bei Brakl, irgend welche andere Zeichnungen sieht neben Blättern des Franzosen. Dann erscheint das andere — und das Beste! — durchweg drückend schwer und materiell, unfrei, wenn man will, neben ihm. Die andern halten sich eben an die körperliche Form, an das Stoffliche — für Toulouse-Lautrec ist die Bewegung die Hauptsache, ja das Einzige. Er versucht geradezu die Kraft vom Stoff zu trennen in seiner Kunst, und versucht es mit den genialsten Mitteln, die man sich denken kann. Was er kann und darf, das darf und kann freilich kein Zweiter. Eine ›Schule‹ mit diesen Bestrebungen wäre entsetzlich. Aber die Ausdrucksweise jedes genialen Temperaments wird entsetzlich im Spiegel einer nachahmenden Schule, denn was sich forterbt ist halt doch immer nur das, ›wie er räuspert und wie er spuckt‹. Bei Toulouse-Lautrec ist alles unverfälschtes Produkt des Charakters und der Verhältnisse. Er gibt sich ungeschminkt, oft zynisch ehrlich. Der häßliche, verwachsene, auch seelisch ein wenig degenerierte Sproß eines alten Geschlechtes, mit einem heißen Lebens- und Liebeshunger begabt und dazu verdammt, den Frauen zu mißfallen, sucht seinen Anteil am Leben in Betäubung, im käuflichen Genuß, in einer Umwelt, vor der ihm ekelt und die ihn anzieht zugleich. Das Pariser Hetärentum, die Atmosphäre der Tingeltangel und Kabaretts, das wird seine Welt. Auch die Welt seiner Kunst! Und er schildert sie wahrhaftig nicht lüstern und gefällig, sondern mit einer rauhen Herbheit, die brutal wäre, würde sie nicht gemildert durch die Eleganz und die spielende Leichtigkeit seines Vortrags. Weniger geschmeichelt hat dem Pariser Laster noch keiner, der es schilderte — der Künstler Lautrec fand dann freilich auch wieder neue Reize in diesem Kreis von Erscheinungen, wie denn überhaupt alles Menschliche und Allzumenschliche für den, der es ganz durchdringt, auch irgendwie seine geheimnisvollen, besonderen, künstlerischen Möglichkeiten in sich hat. Der Moulin rouge mit der blonden Kokotte ›La Goulue‹ und mit ›Valentin, dem Knochenlosen‹, die Bars und Cafékonzerts, das Leben der Straße, die Kaufläden, die Ballokale, der Rennplatz, die Theater, die Modeartistinnen, wie die Guilbert, Mlle. Lender, Miß Loftus usw. — Alles gibt Stoff hier für seine Improvisationen. Er zeichnet auf den Stein so frei und unbefangen, wie ein anderer in sein Skizzenbuch. Manchmal ist er so flüchtig, daß man ihn kaum noch versteht. Ein vorübergehendes Lächeln, ein Zucken um einen Frauenmund reizt ihn und das trifft er. Der übrige Teil des Kopfes wird widerwillig und fast kindlich unbeholfen hingesetzt. In der Serie ›Yvette Guilbert‹ sind Blätter, wo kaum eine Linie auch nur ungefähr ›sitzt‹; aber in jedem ist dann ein Etwas von Ausdruck, das kein Gründlicher und Korrekter so im Fluge erhascht haben würde. Wo er Farbe gibt, ist sie fast immer von höchster Delikatesse und die Beherrschung des lithographischen Materials versteht er als ein Virtuos. Weiter vom Begriffe ›Farbendruck‹ kann keiner sein, als Toulouse-Lautrec. Das Köpfchen der Mlle. Lender, das im ›Pan‹ war, ist ein Blumenstrauß von Farbe, so zart und duftig und vieles andere nicht minder. Was Toulouse-Lautrec an Plakaten geschaffen hat, gehört wohl zum Besten, was auf diesem Felde geleistet worden ist. Wie stark sind die Affichen für den Dichter und Kneipwirt Aristide Bruant, für den Moulin Rouge, die Revue blanche, für Reine de Joie, für Jane Avril usw.! Gerade hier könnte er vorbildlich sein; die Mehrzahl unserer Plakate ist ja immer noch so schwer und klobig und an Wirkung



ALFRED OFFNER — DAME IN WEISS

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

kommt trotz allen Farbenaufwands denen der Pariser doch keines nahe! — Die ganze Sammlung, die bei Brakl ausgestellt ist, gehört Herrn A. W. Heymel in Bremen.

DRESDEN. Das hervorragendste Ereignis im Dresdner Kunstleben der letzten Monate war ohne Zweifel die Ausstellung der Werke von FRITZ VON UHDE im *Sächsischen Kunstverein.* Sie hatte sich eines Zuspruchs wie keine zweite zu erfreuen. Es waren nur gegen 60 Bilder, doch befanden sich darunter viele ausgezeichnete Werke Uhdes, wie »Die Predigt Christi am See Genezareth«, »Komm', Herr Jesu, sei unser Gast« und die beiden älteren Seitenflügel zur heiligen Nacht. Namentlich der rechte gehört in seiner Innigkeit, in seiner tiefen Poesie, wie nicht minder als glänzende malerische Leistung zum Besten, was Uhde geschaffen hat. Wunderbar war es zu beobachten, wie groß und allgemein heutzutage das Verständnis für den Revolutionär der achtziger Jahre, den einst soviel angefeindeten Armeleutmaler, geworden ist. Schon die flüchtige Betrachtung der namentlich vor den religiösen Bildern sich ansammelnden Gruppen ergab, daß der Masse der Beschauer heute Sinn und Auge für die Schönheit und den tiefen Gehalt der Fritz von Uhdeschen Kunst aufgegangen ist. Bisher konnte man nicht sagen, daß der berühmteste lebende Maler Sachsens in der Dresdner Galerie genügend vertreten sei, denn sie besaß nur ein biblisches Bild und ein kleines Selbstbildnis. In der diesjährigen Ausstellung wurden für die Galerie weitere zwei Gemälde »Die Trommler« und »In der Sommerfrische« angekauft, so daß man nun von einer ausreichenden Vertretung des berühmten sächsischen Künstlers in der Dresdner Galerie sprechen kann. — Ende April beherbergt der Sächsische Kunstverein zwei Sonderausstellungen von RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU und MAX E. GIESE, die von dem zielbewußt fortschreitenden Schaffen der beiden Künstler ausgezeichnetes Zeugnis ablegen und dem Kunstverein zur Ehre gereichen.

— In der *Galerie Ernst Arnold* setzte das Jahr 1907 mit drei sehr interessanten Sonderausstellungen ein: LUDWIG VON HOFMANN, OSKAR ZWINTSCHER und WILLIAM STRANG, die zwar in ihrem Temperament und in dem, was sie darbieten, weit voneinander abweichen, aber das Eine miteinander gemeinsam haben, daß sie die Natur nicht einfach abmalen, sondern sie umgewandelt, umgeschaffen als etwas Eigenes wiedergeben. Bei Ludwig von Hofmann, von dem u. a. ›Der blühende Wald‹, ›Das Traumland‹, ›Der dionysische Zug‹, ›Die schwärmenden Mänaden‹ zu sehen waren, liegt ›das Gemeine, das uns bändigt‹, weit dahinten. Die schimmernde Darstellung des lebenatmenden, lusterweckenden Sonnenlichtes lockert die Form der Gestalten und gibt sie, umflossen von den warmen Fluten des Lichtes wieder. Oskar Zwintscher pflegt dagegen eine starke Eigenart. Seine Gestalten blicken bald scheu und schüchtern, bald traumverloren und weltfremd, bald vieldeutig und starr wie Sphinxe, doch stets anders als sonst Menschen pflegen. William Strang, der englische Maler und Radierer, zeigte sich in seinem eigensten Bereich in der Schwarzweißkunst, in einer Menge von Landschaften, Illustrationen und Bildnissen. Größe und Ruhe und ein gewisses gemessenes Pathos des Balladentons sind wohl die stärksten und entscheidendsten Wirkungen, die seine Radierungen in uns wachrufen. Von seinen Gemälden sind namentlich ›Der Tänzer‹, ›Das schreitende Menschenpaar‹, ›Der Pferdeteich‹ und ›Die Frauen am Wasser‹ hervorzuheben. — Die Erinnerung an AUGUST HUDLER, den Allzufrühverstorbenen, wurde durch eine Ausstellung seiner plastischen Werke im *Skulpturensaal der Galerie Arnold* wachgerufen. Waren die Bildwerke auch ohne Ausnahme bereits bekannt, so verstärkte doch die Zusammenstellung dieser Werke, namentlich ›Paulus und Johannes‹, ›Ecce Homo‹, ›David‹, ›Der Sensendengler‹, den Eindruck, daß man sich einer Persönlichkeit voll starken inneren Lebens, voll tiefer Empfindung und Kraft gegenüber befinde. — Einer äußerlich sehr vornehmen, doch innerlich ziemlich wertlosen Ausstellung von 50 Bildnissen des Malers ADOLF PIRSCH im Prinzenpalais am Taschenberg ist noch zu gedenken, die sich der Protektion der Königin-Witwe erfreute und von aristokratischen Kreisen sehr besucht wurde, aber nur Bilder aufwies, die oberflächliche Aehnlichkeit und Eleganz vereinten. — Weit bedeutender war die Ausstellung von Werken von OTTO HETTNER bei *Emil Richter*. Eine eigenartige Farbenfreude klingt in starken vollen Akkorden aus allen Bildern des in der Blüte seiner Kraft stehenden Künstlers dem Beschauer entgegen. Französische, namentlich neuimpressionistische Vorbilder haben auf Hettner gewirkt; tiefe Eindrücke italienischer Natur und Kunst kommen hinzu. Von den ausgestellten Werken sind ›Das Frühlingsfest‹, ›Das Bildnis der Gattin des Künstlers‹, ›Das glückliche Lebensalter‹ hervorzuheben. Starke koloristische Begabung und Kraft der Auffassung zeichnen Hettners Schöpfungen durchweg aus; noch gährt und braust es in ihm, aber an seiner hohen künstlerischen Kraft ist nicht zu zweifeln. — Eine gemeinsame Sonderausstellung veranstalteten sodann in der *Galerie Ernst Arnold* die Dresdner KARL BANTZER und GEORG WILHELM RITTER; beide zeigten ihr reifes Können in ausgezeichneten Bildern. Ritter namentlich in farbenfrischen Landschaften aus Hessen und aus Dresdens Umgebung, Bantzer namentlich in einer lebensgroßen Bildnisgruppe hessischer Bauern. Eine ältere Landschaft Bantzers aus seiner Goppelner Zeit wurde für die Galerie angekauft. — EUGEN BRACHT zeigte bei *Emil Richter* eine erstaunliche Menge von Gemälden, die alle aus den Jahren 1906 und 1907 stammten, zum Teil Hochgebirgsbilder (Monte Rosa, Matterhorn, Gorner Gletscher), teils Bilder von Sylt, auch Industriebilder aus Dortmund. Alle virtuos gemalt, aber freilich kaum durch die Oberfläche in die Tiefe dringend. — Endlich ist eine umfängliche Ausstellung von etwa 300 Gemälden, Zeichnungen und Radierungen von W. W. RUDINOFF (bei *Emil Richter*) zu erwähnen. Rudinoff, der als Artist die ganze Welt durchstreift hat, bringt auch Bilder aus aller Welt. Die größeren Gemälde zeigen starke Mängel an technischem Können; dagegen sind seine graphischen Arbeiten — Bleistiftzeichnungen und Kaltnadelblätter — sehr achtbare, interessante Leistungen.

LEIPZIG. Wenn man nicht nach den vielen Klagen, die allerorts hörbar werden, das Gegenteil annehmen müßte, könnte man aus dem raschen Wechsel so riesiger Bildermassen in den Kunstvereinen und Kunstsalons schließen, es wäre eine Lust Künstler zu sein. Der Klingerausstellung folgte im hiesigen Kunstverein die vorher in München und Dresden gezeigte UHDE-Kollektion. Die andere Hälfte des Oberlichtsaals hatte WALTER GEORGI-München inne. Es ist sehr nett, daß Georgi seiner Heimatstadt einmal was Ausführliches über sein Schaffen erzählt. Die Gemälde Georgis trennen sich sonderbarerweise sehr scharf von seinen Zeichnungen. Man möchte nicht glauben, daß der Zeichner der oft trocken und sachlich wiedergegebenen Naturausschnitte der Maler der famosen Stilleben ist. Für das beste Bild halte ich ›Die Wäscherin‹. Sicher aber würde das Bild noch gewinnen, wenn links und unten ein beträchtliches Stück abgeschnitten würde. Dagegen sind wieder einige Parkstudien außerordentlich reizvoll im Ausschnitt. Das große Bild ›Brennendes Schloß‹ halte ich für verfehlt. Es hat keine Konzentration, und die Darstellung des Brandes in dieser Form ist trivial, sicherlich aber geschmacklos. Daneben hat der Künstler noch eine größere farbige Zeichnung mit derselben Darstellung, die mir besser gefällt als das Bild, und die außerdem als Illustration einen solchen Vorwurf rechtfertigt. In den Seitenlichträumen waren die Gemälde des Leipziger Künstlervereins, die nach Düsseldorf gehen sollen, und eine kleine Sonderausstellung von ALEX HOFFMANN-Altenberg untergebracht. Die Ausstellung des Leipziger Künstlervereins wird ja später bei Besprechung der Düsseldorfer Gesamtausstellung noch eingehend gewürdigt werden. Besonders hervorheben möchte ich hier nur zwei Bilder, ein Porträt und eine Landschaft von FERD. LEDERER, ein Bild mit Pferden von RUD. MÜLLER, ein Porträt von URBAN und ein paar gute Illustrationen von OTTO GERLACH. Die Bilder von ALEX HOFFMANN sind ehrliche und tüchtige Arbeiten, in ihrer Herbheit sympathisch, — erzgebirgisch. *Mittenzwey-Windsch* brachte nacheinander zwei norddeutsche Landschafter mit umfangreichen Kollektionen zur Ausstellung. Zuerst KARL ARP-Weimar und dann C. HESSMERT-Berlin. Die Arbeiten beider sind sympathisch und frisch, tüchtige Leistungen. Aber wohin führt das: neben zwei *Werken* 40—60 Studien auszustellen?! Und diese Kollektionen gehen nun durch ganz Deutschland! Außerdem beherbergt der Salon eine große Sammlung, etwa 60 Landschaften, des in Düsseldorf verstorbenen Malers AUGUST KESSLER, ehrliche, zum Teil sehr hübsche Bilder. — In der Kunsthalle *P. H. Beyer & Sohn* haben RICHARD GRIMM-SACHSENBERG, ausschließlich Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken, HELENE FUNKE-Paris eine große Zahl Oel- und Temperastudien, O. GOTTFRIED-München, ADELAIDE MÜLLER-MÜLLER-Dresden-Pottschappel und FELIX EISENGRÄBER-Leipzig eine Reihe von Landschaften zur Ausstellung ge-



ARTHUR KAMPF — SCHNITTER

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

bracht. — Die I. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ist am 21. April geschlossen worden. Das Verkaufsresultat (etwa 8000 M.) muß man immerhin als ein gutes bezeichnen.
rgm.

BRÜSSEL. Der diesjährige Salon, die *13. Ausstellung der „Société des beaux Arts“*, leiht seinen größten Raum einer hundert Nummern umfassenden Ausstellung von Gemälden von ALFRED STEVENS, sämtliche aus Privat- oder Museumsbesitz. Der gegenwärtige Eindruck ist nicht stärker als der von der retrospektiven Ausstellung von 1905 hervorgerufene und fügt nichts zu dem Ruhme des vollgeschätzten Künstlers hinzu. — Von den übrigen Einsendern tritt der Aquarellist HENRI CASSIERS in zehn kleineren oder größeren Werken seiner so unverkennbar charakteristischen, festgefügten Art hervor, die eine ungemein sichere Konstruktion verrät. Ihm nicht unähnlich ist in einer größeren Winterlandschaft PAUL HERMANUS. Das Stilleben wird sehr gut durch GEORGETTE MEUNIER, BERTHE ART und ALICE RONNER vertreten. A. MARCETTES Meeresstücke werden immer durchsichtiger und rücken der Turnerschen Beleuchtung immer näher. OMER COPPENS zeigt ein ›Nocturne‹ in jenen dunkeln Pastelltönen mit starken gelben Lichteffekten, die ihm so wohlgelingen. In PAUL LEDUC, den wir zum ersten Male bemerken, spricht sich stark vlämisches Wesen aus, und wenn nicht alles täuscht, kommt in ihm eine Persönlichkeit zu Worte. LÉON FRÉDÉRICS ehrliche Arbeit wirkt auf die Dauer durch den anspruchsvollen Umfang seiner Gestalten etwas ermüdend. Welch starken Kontrast bilden dagegen die fast miniaturartig feinen Bildchen des Russen POKITONOFF, von dem wir einige kleine Landschaften voll keuscher Frühlingsinnigkeit, sowie einige architektonisch minutiöse Werke hervorheben, u. a. den Eingang zur Besitzung Tolstois. Im Porträt sieht man CHARLES MICHEL die Spuren Stevens aufsuchen, PAUL MATHIEUS Landschaften sind immer ein Stück Natur; OPSOMER dagegen erzählt stets etwas und schafft dazu das entsprechende Milieu; ein fast zugeschneites Kleinstadthaus mit blauem Tor; ein Lattengang daneben; dahinter ein Kruzifix; rötliche und grünliche Häuser in der Umgebung. Interessant ist auch eine Bacchantin in Bronze von HÉLÈNE CORNETTE.
HEDWIG NETER

ERFURT. Die Frühjahrs-Sonder-Ausstellung des Kunst- und Kunstgewerbe-Vereins zu Erfurt befindet sich in den Räumen des Anger-Museums und ist in der Hauptsache eine Darbietung Berliner Künstler, denen sich vereinzelte Münchener, Stuttgarter und Darmstädter Künstler angeschlossen haben. Um nur einige Namen zu nennen: KALLMORGEN,

HAMMACHER, PIETZSCH, FAURE, SCHERRES, LEJEUNE, die Maler; WANDSCHNEIDER, LEWIN-FUNCKE, SCHMARJE, KORN, BOELTZIG, die Bildhauer; dazu einige Radierer und Kunstgewerbler. H. T.

NEW YORK. Für Anfang 1908 ist hier eine Ausstellung zeitgenössischer deutscher Bildhauerei und Innenkunst geplant; zu diesem Zweck hat sich jetzt schon ein deutsches Komitee gebildet; demselben gehören an: die Bildhauer Walter Schott, Reinhold Begas, Adolf Brütt, Robert Diez, August Gaul, Hermann Hahn, Fritz Klimsch, Otto Lessing, Fritz Schaper, ferner Franz von Stuck, Geh. Hofrat Prof. Dr. Treu, Dresden, Geheimrat von Tschudi, Direktor der Berliner Nationalgalerie, und Univ.-Prof. Dr. H. Wölfflin in Berlin.

MÜNCHEN. Zu der für die »Ausstellung München 1908« ausgeschriebenen Plakatkonkurrenz sind 88 Entwürfe eingegangen. Die Jury hat 30 Entwürfe zur engeren Wahl vorgeschlagen; es wurden sechs Preise an nachbenannte Münchner Künstler zuerkannt: Zwei Preise zu je 500 M. Professor JULIUS DIEZ und ALBERT WEISGERBER, zwei Preise zu je 400 M. ROBERT ENGELS und FRANZ REINHARDT, zwei Preise zu je 350 M. OTTO FELDMANN und FRITZ KLEE.

WIEN. Die *Wiener Secession* hat beschlossen, alljährlich, zur Frühjahrausstellung, eine Mappe mit graphischen Arbeiten ihrer Mitglieder herauszugeben. Jede Mappe enthält fünf Blätter und zwar Originalradierungen, farbige Holzschnitte und farbige Lithographien. Von den Arbeiten werden im ganzen nur 100 signierte und numerierte Exemplare gemacht; nach Herstellung derselben werden die Platten vernichtet. Die erste Mappe ist im Frühjahr 1906 erschienen und enthält Blätter von Andri, Jettmar, Schmutzer (»Joachim«), Stöhr und Stolba. Die zweite Mappe ist soeben herausgekommen und enthält Radierungen und farbige Lithographien von Friedrich, Haenisch, König, Kruis und Lenz. Die Mappen sind nur durch das Sekretariat der Wiener Secession für 100 K. zu beziehen.

BERLIN. Im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin ist die Abteilung für neuere Kunst in den ehemals zum Antiquarium gehörigen Räumen eröffnet worden. In den Ausstellungsräumen sind Radierungen, Steindrucke und Handzeichnungen von GOYA ausgestellt.

VENEDIG. Die VII. Internationale Kunstausstellung ist am 27. April eröffnet worden; wir kommen auf diese Veranstaltung noch eingehend zurück.

PERSONAL-NACHRICHTEN

WIEN. Dem Radierer FERDINAND SCHMUTZER in Wien ist von der Akademie der bildenden Künste für seine in der Secession ausgestellten Arbeiten der Reichel-Künstlerpreis verliehen worden.

ROM. Der diesjährige Müllerpreis in der Höhe von 12000 Lire fiel dem Bildhauer Professor EUGEN MACCAGNANI in Rom zu.

BERLIN. Der Maler WALTER LEISTIKOW wurde zum Professor ernannt.

DRESDEN. Die Kgl. Kunstakademie hat das dreijährige Stipendium der Munckeltschen Stiftung von jährlich M. 900.— dem Kunstmaler HANS HAUER, Schüler von Gotthardt Kuehl verliehen.

DARMSTADT. W. A. KLENKENS hat den Ruf nach Hamburg nunmehr doch abgelehnt und wird im Verband der Lehrateliers bleiben. — Der Großherzog stiftet für die neue Aula der Gießener Universität sein lebensgroßes Bildnis und hat den Darmstädter Maler ADOLF BEYER mit dessen Ausführung beauftragt. -r-

GESTORBEN: In London im Alter von 88 Jahren der Landschafts- und Marinemaler J. CLARKE-HOOK.



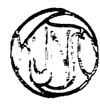
HUGO SCHEYRER EVA

Frühjahr-Ausstellung der Wiener Secession

Redaktionsschluß: 30. April 1907 Ausgabe: 16. Mai 1907

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

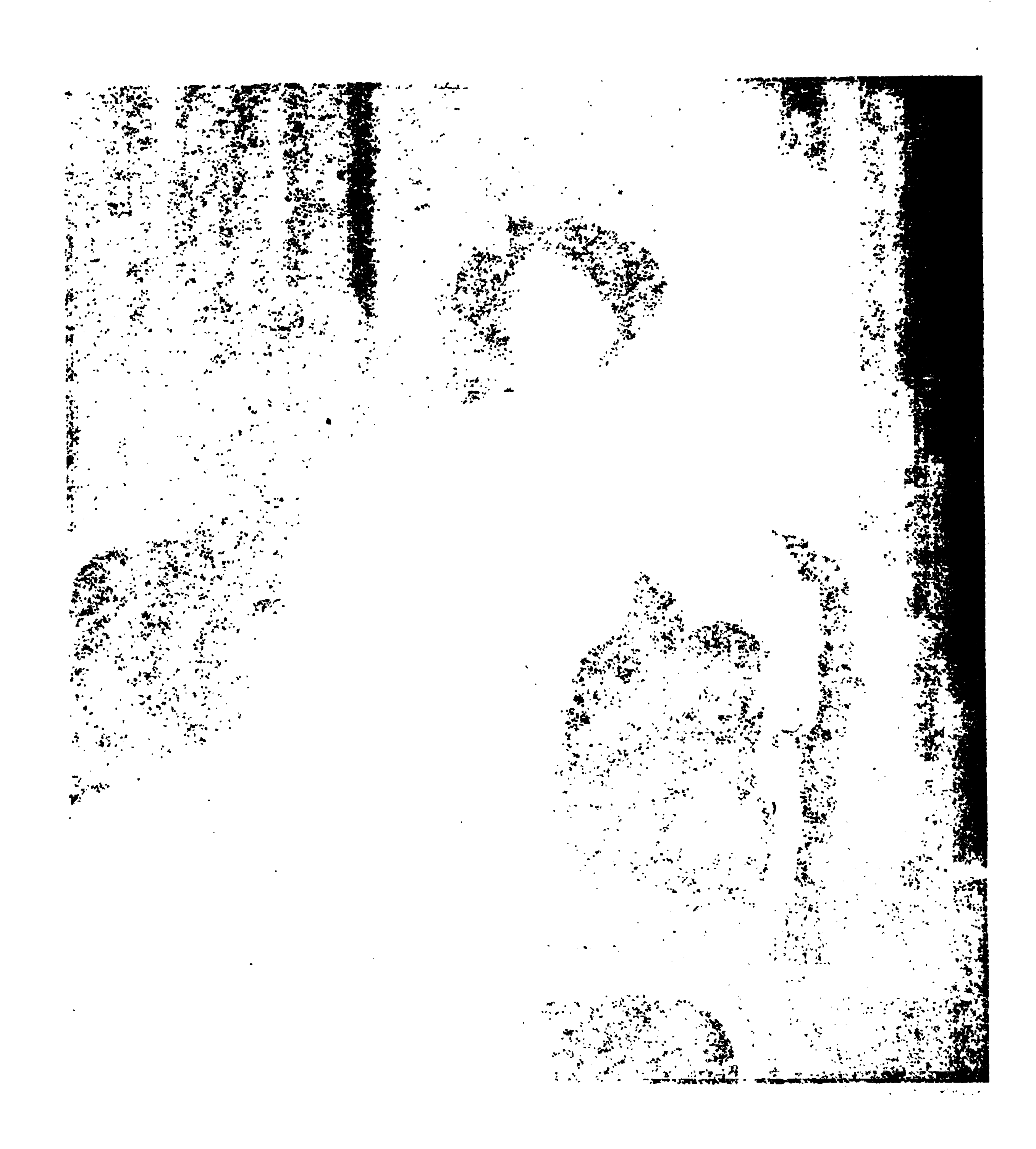


Baronesse von Roppe.



VON SC[illegible]

[illegible] scheinen, als [illegible]
[illegible] welches unter [illegible]
[illegible] die schönen Ker[illegible]
[illegible] Abschluß mit [illegible]
[illegible] en und hochbegab[illegible]
[illegible] als folgte ein [illegible]
[illegible] en sich die schw[illegible]
[illegible] eneren Höhe [illegible]
[illegible] bei weitem nicht [illegible]
[illegible] n Nachbars, Danema[illegible]
[illegible] rstverständlich konnte [illegible]
[illegible] eses Zeitraumes Schwe[illegible]
[illegible] und unter der Regier[illegible]
[illegible] st ein recht [illegible]
[illegible] sich die Kunst ver[illegible]
[illegible] Lage; indessen [illegible]
[illegible] am Schlusse d[illegible]
[illegible] sse Erschlaffung [illegible]
[illegible] ten war.
[illegible] die Not am größ[illegible]
[illegible] es bildete sich [illegible]





BRUNO LILJEFORS ADLER

VON SCHWEDISCHER MALEREI

Von Georg Bröchner

Es will beinahe scheinen, als ob das goldene Zeitalter, welches unter der Regierung Gustav III. für die schönen Künste in Schweden erstand, seinen Abschluß mit dem Tode dieses kunstbegeisterten und hochbegabten Fürsten fand. Jedenfalls folgte ein langer Zeitraum, während dessen sich die schwedische Kunst nicht auf der früheren Höhe gehalten hat, und wo sie sich bei weitem nicht mit derjenigen ihres nächsten Nachbars, Dänemarks, messen konnte. Selbstverständlich konnte man auch innerhalb dieses Zeitraumes Schwingungen konstatieren, und unter der Regierung Karls XV., welcher selbst ein recht talentvoller Maler war, befand sich die Kunst verhältnismäßig in recht günstiger Lage; indessen läßt sich nicht leugnen, daß am Schlusse der siebziger Jahre eine gewisse Erschlaffung und Versumpfung eingetreten war.

Wenn die Not am größten, ist die Hilfe am nächsten; es bildete sich gerade damals ein Kreis junger begeisterter und begabter Künstler, denen es vergönnt war, die Kunst ihres Vaterlandes zu erneuern und zu verjüngen, und sie zu einer unerreichten — ja man darf wohl sagen — ungeahnten Höhe zu heben, und die heutigentags, noch in dem Schaffen ihrer vollen Manneskraft stehend, für jedes kommende Jahr neue Lorbeeren den bereits errungenen — für sich selbst und für ihr Land — hinzufügen.

Deutschland — München und namentlich Düsseldorf — war Jahrzehnte hindurch das gelobte Land der schwedischen Künstler, die das Ausland aufsuchten. Hierin trat nun ein Wandel ein. Die Jungen bekamen andere Ideen, machten resolut dem alten Schlendrian ein Ende, und eine ganze Schar wandte sich nach Paris, wo gegen Schluß der siebziger Jahre etwa 30—40 junge, schwedische Künstler studierten, während kaum zehn in Düsseldorf und nur ganz wenige in München sich aufhielten. Indessen haben einige der jetzigen



CARL LARSSON MÄRCHEN



BRUNO LILJEFORS GRUPPENBILD



EMIL ÖSTERMANN
DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

angesehensten Künstler Schwedens — einige von denen, die unter den allerersten Aposteln der Neuzeit waren — in den beiden genannten deutschen Städten studiert, doch wurde Paris, wie erwähnt, der Brennpunkt, das Hauptquartier für die meisten. Hier arbeiteten sie in jugendlicher Begeisterung, entzückt über alles Neue, was sie sahen, jeder, wie es ihm zusagte, mit vollkommen persönlicher, künstlerischer Freiheit. Die alte Phalanx war durchbrochen, was um so leichter geschah, als Schweden nicht wie Dänemark große Meister in der Mitte des vorigen Jahrhunderts und in den zunächst hierauf folgenden Dezennien mit Männern wie Lundbye, P. C. Skovgaard und Kyhn gehabt hatte, welche der vorzüglichen dänischen Landschaftsmalerei das Gepräge gaben, und deren geistige Beeinflussung noch lange nach ihrem Tode Spuren hinterließ.

Unter den vielen hervorragenden schwedischen Künstlern, welche damals und etwas später in Paris studierten, sind zu nennen Richard Bergh, Prinz Eugen, Josephson, Kreuger, Carl Larsson und Liljefors. Fast alle wurden von der französischen Kunst ergriffen, und die meisten erwarben sich den freien, vorurteilslosen neuen, sozusagen modernen Blick für die Kunst und das Leben sowie dessen Erscheinung, dadurch erhielt ihre Arbeit das künftige Sondergepräge. Diese hochbegabten Maler fühlten sich nicht allein als Landsleute, sondern sie arbeiteten auch als treue Kunstgenossen auf ein gemeinsames Ziel hin und tun dies heute noch. Die Unzufriedenheit unter ihnen über die akademischen Verhältnisse ihres Vaterlandes wuchs ständig; man begreift dies, erfährt man, daß die Akademie beispielsweise keine Ausstellung in ganzen acht Jahren (von 1877—1884) veranstaltet hat. Im März 1885 richteten „die Opponenten“,



EMERICK STENBERG — MITTAGSMAHL



ANSELM SCHULTZBERG
• TANNEN IM SCHNEE •



WILHELM BEHM HEUSCHOBER

wie sie auch nachher öfters genannt wurden, an die Akademie eine Eingabe mit Vorschlägen, die auf eine Reihe einschneidender Veränderungen abzielten, doch wurde dieser Antrag alles andere als gnädig aufgenommen. Als Protest erfolgte eine Ausstellung unter dem etwas demonstrativen, jedoch bezeichnenden, gemeinsamen Namen „Aus der Seinestadt“ in einem privaten Kunstsalon in Stockholm. Die Ausstellung bestand aus etwa 100 Bildern, von 18 Künstlern herrührend, unter denen Bergh, Josephson, Kreuger, Larsson, Liljefors und Nordström vertreten waren. Dieser Ausstellung folgte gegen Schluß desselben Jahres eine weitere, dieses Mal in direkter Konkurrenz mit der von der Akademie kurz vorher eröffneten Jubiläumsausstellung.

Im darauffolgenden Jahre gründeten „die Opponenten“ den „Künstlerverband“. Von dem, was dieser in den verflossenen zwanzig Jahren gewirkt hat und noch ferner wirken wird, konnte Richard Bergh, der auch ein geistreicher Schriftsteller ist, mit Stolz in einer längeren Abhandlung, die vor einigen Jahren herauskam, Rechenschaft ablegen. Der Künstlerverband hat niemals in irgend einem Punkte die hohen künstlerischen Forderungen fallen lassen, die ursprünglich an die Mitglieder und andere gestellt wurden, und, wenn es not tut, „opponieren“ die Künstler stets mit jugendlichem Feuer. Die schwedische Kunstwelt steht jetzt, wie damals, in zwei Hauptlagern getrennt, doch neben diesen hat eine recht erhebliche Anzahl von Künstlern größere oder kleinere Gruppen gebildet, und die Grenzen sind im allgemeinen recht scharf gezogen.

Es ist recht natürlich, dem PRINZEN EUGEN den Ehrenplatz einzuräumen, nicht aus dem Grunde der sozialen Sonderstellung, die er einnimmt, sondern viel eher auf Grund der Rolle, die er im schwedischen Kunstleben spielt, sowohl als ausübender Künstler, als auch als Mensch. Mit einem in hohem Grade



CARL LARSSON
ATELIERIDYLL

empfänglichen und aufmerksamen Auge für die eigentümliche dekorative Schönheit und feine poetische Stimmung der herrlichen, schwedischen Natur begabt, hat er schon längst eine echte, künstlerische Ausdrucksweise erreicht, bei welcher der französische Einfluß, der anfänglich recht ausgeprägt war, schnell aufhörte, sich besonders geltend zu machen; so zeigen seine Arbeiten stets eine besonders ausgeprägte Ganzwirkung. Das hier abgebildete „Stille Wasser“ (s. Abb. S. 431) ist eine vorzügliche Arbeit, einfach, wirkungsvoll im Motiv, voll Stimmung und Poesie, und dient, wie so viele andere seiner Arbeiten als Beweis seines koloristischen Talents. Seit der Prinz seine Villa auf Valdemarsudde bezogen hat, malt er mit Vorliebe Motive dieser Gegend, wo ihn die wechselnde Beleuchtung über Wasser und Küste, die Türme Stockholms im Hintergrunde, sowie die vorüberfahrenden, hell angestrichenen Dampfer mit einer Fülle von Motiven so recht nach seinem Herzen versehen; seine jüngst mit Oskar Björck zusammen veranstaltete Ausstellung legte beredtes Zeugnis hierfür ab.

Oskar Björck, der ebenso wie Prinz Eugen eine längere Reihe von Jahren im Auslande, namentlich in Paris und Rom studiert hat, zeigte bei dieser Gelegenheit wiederholt, mit wie großem Rechte er zu den vorzüglichsten Porträtmalern Schwedens gezählt wird. Björck versteht nicht allein den Personen, die er malt, eine treffende und oft sehr intime Aehnlichkeit zu geben, sondern seine Porträts weisen auch eine außerordentlich malerische Wirkung auf; er erreicht dies dadurch, daß er versteht, sein Modell in die richtige Umgebung zu stellen, ferner durch seinen hochentwickelten, dekorativen Sinn, schließlich durch seltene koloristische Begabung. Die hier reproduzierten Beispiele der Björckschen Kunst bedürfen kaum eines besonderen Kom-



RICHARD BERGH — BILDNIS



OSKAR BJÖRCK — BILDNIS DES PRINZEN EUGEN VON SCHWEDEN

mentars (s. Abb. S. 425 u. 432). Das Porträt des Prinzen Eugen zeichnet sich nicht nur durch seelenwahre Aehnlichkeit, sondern auch durch äußerst malerische Komposition aus. Noch besser ist vielleicht das Porträt der Freifrau Trolle mit ihrer sprudelnden Lebhaftigkeit — eine durch und durch ausgezeichnete Arbeit. Ein Doppelporträt zweier Schwestern hat die nämlichen Vorzüge, Leben und Individualisierung sind hier in glücklichster Weise vereint. Björck läßt in einigen seiner Porträts die Derbheit und fast zu ausgeprägte Kraft einiger seiner Genossen vermissen, er sucht sie wohl auch nicht; aber seine Kunst besitzt andere, echt schwedische Eigenschaften: feine Kultur und eleganten aber doch männlichen Stil. Sein großartiges Bild des Vadstena-Schlosses zeigt in jeder Hinsicht, daß ihm keinenfalls Kraft und Stärke, wenn das Motiv es erforderlich macht, fehlt, und wo findet man ein mehr lyrisches, stimmungsvolles Porträt, als das Björcksche Bild vom Freunde, dem berühmten Schriftsteller Werner von Heidenstam.

Keiner der lebenden schwedischen Maler setzt sich höhere Ziele als RICHARD BERGH, der trotz seiner verhältnismäßig geringen Produktion eine der besonders tragenden Kräfte der schwedischen Kunst ist. Es existiert wohl keiner, der mit größerer Wachsamkeit als er jede Schlacke vom Tiegel der Kunst entfernt, so daß nur das reine, edle Metall zurückbleibt. Dieses gilt von seinen Porträts (s. Abb. S. 424), wie von seinen Figurenbildern und Landschaften. In ihnen allen schlägt er die Saite an, die am besten und am längsten klingt — mag es sich nun um eine träumerische schwedische Sommernacht, eine Gruppe betagter Fischer, die gegen Abend auf das Meer hinausschauen, ein gedankenvolles träumendes Frauenbild handeln oder um eine Versammlung charakteristischer Männer im reiferen Alter wie die hier abgebildete Porträtgruppe des Vorstandes des Künstlerverbandes (Konstnarförbundet) (s. Abb. S. 440), Bergh selbst mit dem feinen, liebenswürdigen Lächeln auf dem Bilde, bescheiden am weitesten nach rechts sitzend, dargestellt. Dieses monumentale Gemälde, welches sich in der Stockholmer Nationalgalerie befindet, ist auch in technischer Hinsicht ein Meisterwerk; ließe sich überhaupt etwas gegen das Bild einwenden, so wäre es, daß die Beleuchtung vielleicht ein wenig monoton ist, doch ist das Bild, wenn ich mich nicht irre, gerade unter recht ungünstigen Lichtverhältnissen gemalt worden. Die übrigen im Gemälde dargestellten Künstler sind von links nach rechts Chr. Eriksson (Bildhauer), Eugen Jansson, Nils Kreuger, Karl Nordström und Thegerström.



KARL NORDSTRÖM WINTER

Auf die Wiedergabe eines Bildes von JANSSON (wie auch von mehreren anderen) mußte technischer Schwierigkeiten halber verzichtet werden; der Hauptreiz seiner charakteristischen Arbeiten besteht in der großen Farbenharmonie und ihrer Lichtwirkung, die beide durch die Reproduktion verloren gehen. Es ist wohl auch nicht ganz leicht, Jansson in seinen großen Stimmungsbildern ganz zu verstehen; in der letzten Zeit hat er sich auch in der Figur rühmlich betätigt. NILS KREUGER ist ein in hohem Grade persönlicher und interessanter Künstler, mit einem offenen Blick für das Malerische im großen wie im kleinen, mit einer sehr eigenen, wirkungsvollen Technik, in welcher der Strich eine große Rolle spielt. KARL NORDSTRÖM (Abb. s. oben) ist einer der vorzüglichsten Landschaftsmaler des Nordens, oft plastisch kräftig, oft in hohem Grade farbenfein, aber immer echt künstlerisch, sowohl was Inhalt als Ausdrucksweise anbetrifft. Es ruht über Schweden, über seiner Natur, seiner Geschichte, seinem Volk eine tief poetische Stimmung, die die schwedischen Maler in der glücklichsten Weise befruchtet, ergriffen und angespornt hat, und gerade diese häufig feierliche Stimmung versteht Nordström aufs beste wiederzugeben. Er wie auch Kreuger und



OTTO HESSELBOM SONNENAUFGANG



BERNHARD ÖSTERMANN
•••• JONAS LIE ••••



ANDERS ZORN
IM PELZ



RUNO LILJEFORS MÖVEN



PRINZ EUGEN VON SCHWEDEN STILLE WASSER

mehrere andere benutzen hierbei, unter diskreter Anwendung von Farbe, mit ausgezeichneter Wirkung die schwarze Kreide.

Die schwedische Natur ist verschwenderisch in Farben, im Sommer sowohl als im Winter, Frühling und Herbst; diese wirkungsvollen Naturstimmungen haben in O. HESSELBOM (Abb. S. 426) einen Darsteller gefunden, dessen Stilisierung in einzelnen seiner Arbeiten, z. B. in dem kolossalen „Unser Land“ dem Gemälde ein gewisses überwältigendes und monumentales Gepräge verleiht. Gleich ihm fühlen sich viele seiner Landsleute zu der Pracht des Schnees hingezogen, u. a. ANSELM SCHULTZBERG (Abb. S. 421) und GUSTAV ADOLF FJÄSTAD, die beide mit großem Geschick die weißen schneeglänzenden Partien mit ihren unbestimmbaren blauvioletten Tönen als auch die mit Schnee beladenen, niedergebeugten Nadelbäume wiederzugeben verstehen. Unter den Landschaftern sind noch besonders GOTTFRID KALLSTENIUS (Abb. S. 436) und SIGGE BERGSTRÖM (Abb. S. 433) zu nennen.

JULIUS KRONBERG war einer der ersten, welcher der schwedischen Kunst erneuten Glanz gab und er hat voll und ganz die reichen Versprechungen, die sich an seine großen Jugendarbeiten knüpften, eingelöst. Mit offenem Blicke für das Dekorative verbindet er feinstes Farbengefühl. Er erinnert, namentlich in seinen letzten Arbeiten, an einige bekannte Künstler Englands, insbesondere an Lord Leighton (Abb. S. 431). Von der Hand Kronbergs befinden sich große, wirkungsvolle Gemälde in verschiedenen Museen, imponierende, dekorative Arbeiten im Stockholmer Schlosse, in einer der Kirchen Stockholms und in dem neuen, noch im Bau begriffenen „Dramatischen Theater“, am anziehendsten wirken aber vielleicht doch die Studien zu diesen und anderen großen Arbeiten, in denen man gewissermaßen summarisch sein großes Lebenswerk überblickt. Diese Studien bilden eine kleine Galerie, entzückend in Farbe und frei von dem akademischen Gewand, das der Künstler bisweilen gezwungen war, der fertigen Arbeit anzulegen. Kronberg hat auch etwa fünfzig Porträts gemalt, unter denen einige sehr charmante Kinderporträts ganz besonders hervorzuheben sind.

Gehört GEORG VON ROSEN, ebenso wie Kronberg auch der älteren Generation an,



CARL WILHELMSSON — DER GEIGER



JULIUS KRONBERG HEILIGE CÄCILIE

so ist er doch auch heute noch zu den vornehmsten schwedischen Künstlern zu zählen. Den Höhepunkt erreicht er wohl in seinen geschichtlichen Gemälden, von denen „Erik XIV., Karin Mansdotter och Göran Persson" zu den in seiner Heimat bekanntesten gehört; er erzielt die bedeutendsten Wirkungen, ohne auch jemals sich irgendwie zu banalem Effekt herabzulassen. Als Porträtmaler steht Rosen in vorderster Reihe unter seinen schwedischen Kollegen.

Carl Larsson nimmt eine Sonderstellung in der schwedischen Kunst ein, wie er es im übrigen in der Kunst eines jeden andern Landes tun würde. Bald bizarr, bisweilen nahezu grotesk, bald anmutig und rührend, bald überwältigend, ist er dennoch immer er selbst und ohne Frage der am meisten verhätschelte Künstler seines Landes (s. Abb. S. 418, 423 u. 438). Er ist jedoch immer mehr und mehr der Maler des Heimes — seines eigenen trauten Heimes in Sundborn — geworden und ganz Schweden kennt und liebt jede Ecke dieses Heimes sowie die glücklichen Menschen, welche dort zu Hause sind. Bizarr aber ist Larsson noch immer; zu seinen Erstlingsversuchsarbeiten gehörte ein enormes Bild der Sintflut mit zwei kolossalen Figuren „Der frohen Sünde Barde ein letztes Lied an die untergehende Sonne singend". Eins seiner zuletzt ausgestellten Gemälde zeigte uns ein nacktes Frauenmodell, welches im Atelier sitzend Ansichtskarten schreibt. Charmant und voller Grazie in Form und Farbe ist er stets, er versteht es aber auch, z. B. in den Fresken der Nationalgalerie sich zu bedeutender dekorativer Wirkung emporzuheben.

Ein zweiter Maler, den die Schweden lieben und auch gerne verhätscheln möchten, falls es ihnen gestattet würde, ist Bruno Liljefors, einer der größten Tiermaler unserer heutigen Zeit. Liljefors aber, der auch ein eifriger Jäger ist, lebt und stirbt (vermutlich) inmitten der Natur, wo er sich am wohlsten befindet, der Mann mit dem gestählten Körper und dem wachsamen, scharfen Jägerauge, aus dem doch auch Gutmütigkeit und Humor leuchten kann. Er malt die Tiere, nicht wie die meisten es zu tun pflegen, ihrer eigenen Welt entrissen, sondern wie sie leben und spielen, kämpfen und sterben in Gottes freier erhabener Natur (s. Abb. S. 417 und 429). Er vereinigt das innige und intime Studium der Natur einiger dänischer Meister mit

dem stark entwickelten dekorativen Sinn der Schweden.

ANDERS ZORN ist wohl der auch im Auslande berühmteste Maler Schwedens. Seine Arbeiten sind in der ganzen Welt bekannt und er selbst ist, im Gegensatz zu Liljefors, ein Kosmopolit, der ebensowohl in der neuen wie in der alten Welt zu Hause ist, dessen Herz sich aber nach dem Dorf in Dalarne hingezogen fühlt, wo er das Licht der Welt erblickte, wo er sich ein prächtiges Heim gebaut hat, und wo er seine besten Bilder malt. Technische Schwierigkeiten existieren für Zorn, welcher modern sowohl in der Wahl des Motivs als auch der Ausdrucksweise ist, nicht (s. Abb. S. 428, 435 u. 439). Man hat bisweilen die Ansicht gehegt, daß die Leichtigkeit, womit er alle Schwierigkeiten überwindet, eine nicht unwesentliche Gefahr in sich berge, — vielleicht —, sicher ist, daß — um ein Beispiel unter vielen zu nennen — eine seiner letzten Arbeiten, welche die Galerie in Stockholm von ihm erworben hat, „Mittsommernacht", weder Wärme noch Innigkeit vermissen läßt. Zorn malt mit Vorliebe nackte Figuren, drinnen oder — jetzt vielleicht am liebsten — draußen. Er ist ein eminenter Porträtmaler und vielleicht der sublimste Radierer der Gegenwart; er arbeitet in Gold, Holz, Stein, alles formt sich willig unter seiner genialen Meisterhand.

Ein anderer Maler, welcher ebenfalls während einer längeren Reihe von Jahren seinen Wohnsitz in Dalarne gehabt hat, ist EMMERICK STENBERG, dieser in Leksand mit einer bezaubernden Aussicht auf den Dalarfluß, Zorn in Mora. Stenberg malt mit Vorliebe und großer Fertigkeit die malerischen Männer und Frauen, unter denen er lebt (s. Abb. S. 420), während CARL WILHELMSSON (s. Abb. S. 430) sich die Westküste und deren Typen erkoren hat. Die beiden Künstler haben übrigens nichts miteinander gemein und erreichen ihr Ziel auf verschiedenen Wegen. Die Brüder BERNHARD und EMIL ÖSTERMANN gehören zu den gesuchtesten Porträtmalern; ein Stück prächtiger Charakteristik ist z. B. das Bildnis des Jonas Lie (s. Abb. S. 427) von Bernhard Östermann; sein Bruder Emil zeichnet sich mehr durch eleganten Stil aus (s. unser Titelbild).

Würde der beschränkte Raum eines Zeitschriftenartikels es gestatten, so müßte ich noch bei einer Reihe von Künstlern verweilen, deren Kunst mehr als eine bloße Namensnennung verdienten, wie, zum Beispiel Cederström, Forsberg, Herr und Frau Nordstedt, Herr und Frau Paulli, Fanny Brate, Oskar Hullgren, Alexander Thornemann, Axel Borg; bei einzelnen wie Wilh. Behm (s. Abb. S. 422) und Robert Thegerström (s. Abb. S. 434) mögen die beigegebenen Illustrationen sprechen.



OSKAR BJÖRCK FREIFRAU TROLLE

GEDANKEN ÜBER KUNST

Große Kunstwerke öffnen das Auge. Es schaut Gegenden, die es bis dahin nicht erreicht. Wie von einem Berge sieht es weite Strecken, das gelobte Land Kanaan, das des Menschen Fuß nie betritt, — aber es sieht den Horizont, auf dem der Himmel ruht.

*

Ein großer Reiz des Bildes liegt außerhalb des Bildes. Die Saite vibriert und tönt, aber das Echo antwortet von überall her. *Wilhelm Steinhausen*



SIGGE BERGSTRÖM WINTER

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

STUTTGART. *Ausstellung französischer Kunstwerke im Museum der bildenden Künste.* Als Wiederholung jener im Jahre 1901 stattgefundenen Ausstellung hat der *Verein zur Förderung der Kunst* unter Mitwirkung des französischen Konsulats auch in diesem Jahre eine Ausstellung französischer Kunstwerke veranstaltet. Die Auswahl derselben war dem Konservator des »Musée National du Luxembourg«, Herrn Léonce Bénédite, übertragen, der denn auch eine große Anzahl berühmter Namen für diese Ausstellung aufgeboten hat. Vertreten sind u. a. CH. COTTET, L. SIMON, C. DURAN, HENRI-MARTIN, CL. MONET, P. CEZANNE, A. SISLEY, C. PISSARRO, A. RENOIR, J. F. RAFFAELLI, F. VUILLARD u. a. m. Leider entspricht das Gebotene durchaus nicht diesen Namen, so daß das boshafte Wort eines unserer ersten Künstler: er habe es noch nie erlebt, daß man so viel *berühmte* Namen brauche, um eine Ausstellung zusammenzubringen, die — nun, sagen wir, wirklich nichts „*Berühmtes*" ist, z. Zt. die Runde macht in unserer Stadt. So sei unter dem vielen Menschlichen, Allzumenschlichen, zuerst L. Simons wuchtig hingeschriebene Aquarellskizze »Jahrmarkt«, Cl. Monets altes Bild »Blick auf die Gärten der Infantin« mit seinen tiefen geschmackvollen Tönen, C. Pissarros zarte stimmungsvolle Schneelandschaft, sowie das groß und flüssig gemalte Damenbildnis von Mme Chauchet-Guilleré hervorgehoben. Unglaublich schwach ist Cottet vertreten und desgleichen Cezanne und Carolus Duran, dagegen hat Ed. Vuillard in seinem Familienporträt des Malers Vallotton eine seiner staubigen, trockenen und doch von so großem malerischem Reiz erfüllten farbigen Improvisationen auf Pappendeckel gebracht, wobei der gelbgraue Ton desselben mit großem Geschick als »Farbe« ausgenützt ist. Die plastische Abteilung bringt einige hübsche Werke von J. L. BLANCHOT, R. SUDRE, A. CHARPENTIER, J. M. CAZIN, YENCESSE, indessen diese sowohl, als auch die kunstgewerbliche Abteilung vermögen das Fragezeichen, das über dieser Ausstellung schwebt, nicht zu lösen. H. T.

HANNOVER. Die diesjährige 75. Frühjahrs-Ausstellung des Kunstvereins, die mit etwa 1400 Kunstwerken beschickt war, ist nach fast zehnwöchentlicher Dauer am 30. April geschlossen worden. Die Ankäufe, namentlich von privater Seite, hielten sich gegen den hohen Durchschnitt der letzten Jahre in mäßigen Grenzen. Für die öffentliche Kunstsammlung wurden erworben: »Rauhreif« von H. MÜLLER-Dachau, »Der Witwer« von H. BRELING-Hannover, »Schwere See« von H. v. PETERSEN-München, »Atelierecke« von FRANZ STURTZKOPF-Weimar, »Die Versuchung« von O. RAUTH-Hannover, ferner eine Gipsbüste »Eugen Drippe« von HERM. PAGELS-Berlin und »Der Philosoph« von RUD. MAISON-München. Wenn über den Wert einiger dieser Werke die Meinungen auch sehr geteilt sein mögen, so wird der Ankauf der von früheren Ausstellungen bekannten farbigen Marmorfigur des frühverstorbenen MAISON mit allgemeiner Freude begrüßt werden und als eine wirkliche Bereicherung des hiesigen Kunstmuseums gelten können.



ROBERT THEGERSTRÖM — BILDNIS VON WILHELM STENHAMMAR

KÖLN. Von zwei Vorführungen wäre zu berichten, die durch Eigenart und künstlerische Qualität ihres Bestandes über das Maß dessen hinausragten, was man hier für gewöhnlich in den periodischen Kunstausstellungen zu sehen bekommt. Der Salon *Schulte* gab Gelegenheit, die Krakauer Künstlervereinigung *„Grupa Piecin“* kennen zu lernen. Es ist ein von unserem wesenverschiedenes Empfinden, das sich hier äußert, aber das eines kräftigen und originellen, freilich auch etwas barbarischen Volkstums; viel Verstiegenes und Verschrobenes darin, aber auch viel urgesunde Kraft und Eigenart; technische Unzulänglichkeiten und zu viel Gedankenhaftes, gequälte Verquickung von Mystik und Naturalismus; aber manche neuartige Konzeptionen, kraftvoll empfunden und kraftvoll zum Ausdruck gebracht. All dies gilt in erster Linie von dem eigensten dieser Künstler: VLASTIMIL HOFMANN und seinen symbolistischen Szenen; sodann von WITOLD WOJTKIEWICZ' Werken und L. GOTTLIEB'S Bildnissen; endlich von den anderen: MIECZYSLAW JAKIMOWICZ, NIESIOLOWSKI, REMBOWSKI und HOCHMANN. — Gar köstlich aber besteht hierneben die heimische Kunst, zumal eine so im besten Sinne deutsche, wie sie die Münchener *„Scholle“* vertritt. Im *Kunstverein* gab es eine von der Firma Brakl (München) zusammengebrachte Ausstellung, die außer Bildern von DIEZ, EXTER, TH. TH. HEINE, HENGELER, A. VON KELLER, KUSCHEL, LENBACH, ZUMBUSCH u. a., sowie Zeichnungen z. B. von MENZEL und THÖNY — namentlich die Mitglieder der genannten Vereinigung in einer Reihe von guten Werken vorführte. So LEO PUTZ, den frischen, frohen Sinnenmenschen, der als malerischer Interpret des Lichtes und belichteter Leiber in die erste Linie der deutschen Künstler zu stellen ist, ausgezeichnet auch durch Phantasie und Humor, eine nichts weniger als problematische, eine höchst erfreuliche Erscheinung. Sodann waren von PHILIPP KLEIN eine größere Anzahl Werke zu sehen (Akte und Stilleben) ausgezeichnet durch Delikatesse der Lichtbehandlung; und der feine FRITZ ERLER war da, und ERLER-SAMADEN, A. MÜNZER, R. M. EICHLER, O. BAURIEDL. Und endlich, nicht zur Scholle gehörig, vertraten auch ANGELO JANK mit seiner bekannten prächtigen »Meute«, und HABERMANN mit einigen älteren und neueren Bildern aufs glücklichste die Münchener Kunst am Rhein. FORTLAGE

BERLIN. Die Königliche Nationalgalerie erwarb eine »Ackerbaulandschaft mit ruhender Frauengestalt« von CLAUDE MONET und ein früheres Mädchenbildnis von BENOIT, ferner das Bild »Sommerabend« von RICHARD KAISER (München), welches zur Zeit in der Großen Berliner Kunstausstellung ausgestellt ist, und das Gemälde FRITZ WERNERS »Die Bibliothek zu Weimar«.

HAMBURG. Wenn es noch eines Beweises bedurfte, daß der Krieg den Krieg, oder, was ungefähr dasselbe ist, da ja auch hier immerfort gerauft wird, daß die Kunst die Kunst ernährt, er wäre

durch die Zunahme der *Kunstsalons in Hamburg* erbracht. Vor beiläufig 40 Jahren gab es in unserer Stadt überhaupt nur eine Ausstellungs- und Verkaufsstelle für Kunst, den Kunstverein. Mit dem Kunstverein verfügt Hamburg heute über sechs Kunstsalons. Der sechste ist vor einigen Tagen dazu gekommen. Er heißt ›*Salon Clematis*‹ und hat sich aus einem kleinen Verkaufsgeschäft für angewandte Kunst heraus entwickelt. Es sollen in diesem über zwei große Säle verfügenden Salon Malerei, Plastik und angewandte Kunst zu Worte kommen. Die Eröffnungsausstellung brachte uns die große CONSTANTIN MEUNIER-Ausstellung, die seit einiger Zeit die Runde durch die deutschen Städte macht. Dem Entzücken der Kenner über diese Ausstellung hat sich das große Publikum erst ganz allmählich angeschlossen. Jetzt ist der Sieg entschieden. W.

AACHEN. *Eine Sonderausstellung für christliche Kunst* findet hier am 15. August bis Ende September im Städt. Suermondt-Museum statt. Dem vorbereitenden Ausschuß gehören unter anderem Pfarrer Dr. Kaufmann, Professor Dr. Max Schmid und Museumsdirektor Dr. H. Schweitzer an. Die Ausstellung wird zunächst eine Auswahl mustergültiger Werke aus den Kirchenschätzen des Kreises Aachen bringen, dann aber soll vor allem auch moderne kirchliche Kunst in Aachen ausgestellt werden, um den dortigen kirchlichen Kunsthandwerkern Anregungen zu geben und darauf hinzuweisen, daß nicht allein in Anlehnung an die alten Stile, sondern auch mit modernen Formen den kirchlichen Anforderungen Genüge geleistet werden kann. Schlußtermin der Anmeldungen ist auf 15. Juni festgesetzt.

MANNHEIM. Die Internationale Kunstausstellung wurde heute den 1. Mai in Gegenwart des Erbgroßherzogs und seiner Gemahlin feierlich eröffnet.

ERFURT. Das Städtische Museum erwarb aus dem Benary'schen Nachlaß das Bild von WILLY HAMMACHER, ›Faraglioni‹.

ST. PETERSBURG. XXV. Ausstellung des Vereins russischer Aquarellisten. Auch diese Jubiläums-



ANDERS ZORN AM BACH



JOHANN AXEL SJÖBERG — ABEND IM HAFEN



GOTTFRIED KALLSTENIUS — GEWITTERSTIMMUNG



ARON GERLE BILDNIS

ausstellung beweist, daß unsere Aquarellisten kein Vorwärtsgehen kennen. Unter den vielen Bildern wären hervorzuheben: N. PROKOFIEW's »Brandung«, »Die See« und »Ein Fischerboot unter Segeln«, ALBERT BENOIS' Landschaften, R. BERGHOLZ' »Der Lenz kommt«, »Floras Erwachen« und »Es taut«, P. SCHTSCHERBOW's »Il basse« und andere Karikaturen, P. LAMBIN's »Dem Herbst entgegen«, A. TSCHUMAKOW's »Frühling«, K. HEFFTLER's »Rom«, G. SCHMIDT's »Schönbrunner Park«, W. PLOTNIKOW's Nordlandschaften, RE-MI's Karikaturen, L. ILJIN's »Piazza Goldoni«, N. LEGAT's Karikaturen, W. SARUBIN's »Abendspaziergang«, N. SSERGEJEW's »Elementares Elend« (Tempera), KRYSHIZKI's »Herbstabend«, N. KARASIN's »Dünen«, PISSEMSKI's »Aus dem Fenster«, M. IWANOW's vorzügliche »Heimat«, EBERLING's »Köpfchen« (Tempera), KULIKOW's Mädchenköpfchen, NAWOSOW's »Eva«, A. STEPANOW's Tierbilder, FELDMANN's Krimlandschaften, A. KANZEROW's »Abend«, »In der Steppe«, EISNER's Porträt von Fr. Lübeck, GORBATOW's »Birken«, W. SSUBBOTIN's Studie, WACHRAMJEJEW's »Auf dem Bahnhofe«, FR. SCHNEIDER's Blumenbilder, P. ROBERT's »Entrée d'un village«, Frl. E. WACHTER's »Der Geiger«, das Porträt von Frl. Adamowitsch, »Bojarenmädchen«, »Bei der Arbeit«, D. BENKENDORF's »Blumenmädchen«, TH. BUCHHOLZ' hübsche Köpfchen, die Blumenbilder von Frl. WOSNESSENSKAJA, E. WIHTOL's »Der Westfjord« und W. ISMAILOWITSCH' »Muse«. Einen weniger günstigen Eindruck hinterlassen die Arbeiten GORJUSCHKIN-SSOROKOPUDOW's. Dieser nicht talentlose junge Maler hält leider vorläufig nicht das Versprochene. Auch bei P. ROBERT's Karikaturen macht sich ein Rückschritt bemerkbar. A. B.

WIEN. Die Secession hielt gestern ihre statutenmäßige Generalversammlung ab. Der Rechenschaftsbericht gibt als Verkaufsresultat 191 Kunstwerke im Betrage von 133547 Kronen an. Das wichtigste Ereignis des Jahres war die Verlängerung des Kontraktes mit der Gemeinde Wien, wodurch der Fortbestand der Secession sichergestellt ist. Auf Grund der Neuwahlen setzt sich die Leitung des nächsten Jahres wie folgt zusammen: Präsident: Maler Franz Hohenberger; Vizepräsident: Bildhauer Othmar Schimkowitz; Kassenwart: Maler Maximilian Lenz; Ausschußmitglieder: Maler Karl Ederer, Maler Otto Friedrich, Maler Alois Haenisch und Architekt Robert Oberley; Sekretär Franz Haneke.

HANNOVER. Der Ortsverein Hannover der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft be-



CARL LARSSON DIE ALTEN

absichtigt, von Oktober bis Dezember 1907 eine Herbstausstellung in den Räumen des Künstlerhauses zu veranstalten. Außer den hier ansässigen Künstlern sollen auch auswärtige zugelassen, die Einladungen aber auf solche beschränkt werden, die durch Geburt oder sonstwie mit der Stadt und dem Lande Hannover in besonderem Zusammenhange stehen. Neben Malerei und Plastik soll auch Architektur und Kleinkunst herangezogen werden. Pl.

WIEN. Das Unterrichtsministerium erwarb für die Moderne Galerie auf der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes die Gruppe »Raufende Sunda-Panther« des Bildhauers FRANZ BORWIG; ferner für die gleiche Galerie das MAX LIEBERMANN'sche Bild »Haus in Edam«.

NEUE KUNSTLITERATUR

Emil Hannover, Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit 120 Abbildungen. Leipzig 1907, E. A. Seemann. M. 4.50.

In vorliegendem Buche erscheint zum erstenmal eine ausführlichere, zusammenhängende Darstellung der dänischen Kunst in deutscher Sprache. Es ist im wesentlichen eine Verdeutschung der vorzüglichen »Danmarks Malerkunst« desselben Verfassers. Der Stoff ist klar und übersichtlich und ohne Gewaltsamkeiten gruppiert. Da vor diesem Zeitabschnitt, bis auf wenige Namen, eine eigentliche dänische Kunst noch nicht existierte, hat sich die Darstellung ganz natürlich ausschließlich auf das 19. Jahrhundert konzentrieren können. Nur in einem einleitenden Kapitel: »Die Zeit vor Eckersberg«, werden einige bedeutendere Erscheinungen wie Juel, Erichsen, Abildgaard erwähnt. Carstens rechnet der Verfasser mit Recht als nur der Geburt nach zu Dänemark gehörig. Am Schluß finden sich noch je ein Kapitel über dänische Architektur und Bildhauerkunst. Bei einer Neuauflage würden sich kurze biographische Notizen, die sich auf die Geburts- und eventuellen Sterbedaten beschränken und dem Register beigefügt werden könnten, empfehlen. Das einzig Tadelnswerte an dem Buch ist, daß die Reproduktionen technisch nicht ausschließlich gut gelungen sind. F. E. VOGEL

Julius Leisching. Das Bildnis im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert. Wien 1906. Anton Schroll & Co. M. 6.—.

Die Aufgabe war eine sehr schwere. Sind schon Porträtausstellungen für ihre Arrangeure nicht gerade die dankbarsten, so sind kunstgeschichtliche Abhandlungen über Porträts von vornherein in den weiteren Kunstkreisen wenig begehrt. — Um so nachdrücklicher und freudiger sei deshalb auf Leischings vorliegendes Porträtwerk aufmerksam gemacht. L. hat den spröden Stoff mit einer so sicheren Eleganz behandelt, er weiß uns so nachhaltig unterhaltend durch all die gesellschaftlichen und künstlerischen Wandlungen, von denen das Porträt dem Vielwissenden erzählt, zu führen, daß wir sein künstlerisches Fühlen, sein kunsthistorisches Wissen, sein Vermögen fesselnder Darstellung rückhaltlos anerkennen müssen. — Die guten Lichtdrucktafeln geben dem gediegenen Inhalt ein äußeres Reizmittel vornehmer Art. — Wer Porträts jener Zeiten besitzt, sie ihrer Art und Kunst wegen liebt — aber sonst keine Kunstgeschichte lesen oder besitzen mag, dem sei Leischings geist- und tatsachenreicher Führer durch dies spezielle Gebiet als bequemer Ersatz für manche kultur- und kunstgeschichtliche Studie bestens empfohlen. B.

Dehio, Georg, Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Band II: Nordostdeutschland. Berlin 1906, Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Preis gebunden M. 4.—.

Als wir im Juni vorigen Jahres auf den ersten Band dieses als Nachschlage- wie als Reisehandbuch gleich verdienstvollen Werkes hinwiesen, sprachen wir die Hoffnung aus, es möchten die folgenden Bände der auf fünf Teile berechneten Publikation nicht allzu lange auf sich warten lassen, denn ein solches, in dieser Form noch nicht existierendes Buch, tut uns dringend not, weil es der Förderung des Verständnisses für unsere heimischen Kunstdenkmäler wichtige Dienste leisten wird. Heute liegt uns nun der zweite Band vor; auch er zeigt alle die Vorzüge, die wir bei dem ersten schon rühmen konnten: große Vollständigkeit bei übersichtlicher Anordnung und knappster Form. Er behandelt Nordostdeutschland, also die Provinzen Brandenburg, Schlesien, Posen, Ost- und Westpreußen, Pommern, Schleswig-Holstein, die beiden mecklenburgischen Großherzogtümer, Lübeck und Hamburg, mit der Elbe als Grenze.

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Philipp Klein †. In das Münchener Kunstleben hat der Tod eine empfindliche Lücke gerissen: am 10. Mai ist der Maler Philipp Klein in Hornegg am Neckar im Alter von 36 Jahren einem Herzleiden erlegen. Noch auf der letzten Frühjahr-Ausstellung der Münchener Secession hatte sich Klein mit Stilleben und einigen Landschaften aus Viareggio einen durchschlagenden Erfolg errungen.



ANDERS ZORN — BADENDE



KUNSTMALER PHILIPP KLEIN
Nach einem Selbstbildnis
† 30. Mai 1907

Er gehörte zu den talentvollsten und hoffnungsvollsten Malern der heranwachsenden Generation; mit unverbrüchlicher Zuversicht arbeitete er an sich selbst; er liebte die Malerei mit einem heißen Herzen. Ganz aus eigenem Antrieb zur Kunst gekommen, bildete er sich anfangs hauptsächlich an Uhdes feinsinniger Tonmalerei, bis er später durch die französischen Impressionisten, durch Manet und Monet, in seinem Streben die nötige Sicherheit fand. Sein Erscheinen in der Münchener Secession ist deshalb mehr als ein Zufallsspiel, weil er in die Ausstellungen immer viel Farbe und viel Licht brachte und dadurch sich in vielem von vielen unterschied. Er muß der Bruderschaft der reinen Farbe zugezählt werden, die im Licht einen Hauptfaktor sieht, dem Malerischen der Erscheinungswelt einen erhöhten Ausdruck zu geben. Ein Maler aus Instinkt, eine Malernatur, stärker im Positiven vielleicht als im Gemütlichen und aus diesem Grund immer ein mächtiger Anreger. Wenn eine Ausstellung eröffnet wurde, sah man immer zuerst nach seinen Bildern, weil sich Hoffnungen an seinen Namen knüpften. Klein malte alles, dessen er habhaft werden konnte, Stilleben, Landschaften, Frauen, Männer; überall erprobte er seine Kraft. Nun ist sein Tagewerk vollendet. Vieles an ihm zeigt ihn auf einer Höhe, die nur wenigen zu erreichen vergönnt ist. Man muß dem jungen wackeren Künstler den Lorbeer aus gerechten Gründen aufs Grab legen, weil er ihn sich durch die Tat verdient hat. Es verlautet, daß sein Lebenswerk bald zu einer Gedächtnisausstellung vereinigt wird. Dann werden sich Streben und Können in noch schärferem Umrisse zeigen. A. G. H.

BERLIN. An Stelle von Geh. Regierungsrat Professor Dr. J. Otzen, der eine Wiederwahl ablehnte, wurde Professor ARTUR KAMPF zum Präsidenten der Berliner Akademie der Künste für das am 1. Oktober beginnende Amtsjahr gewählt.

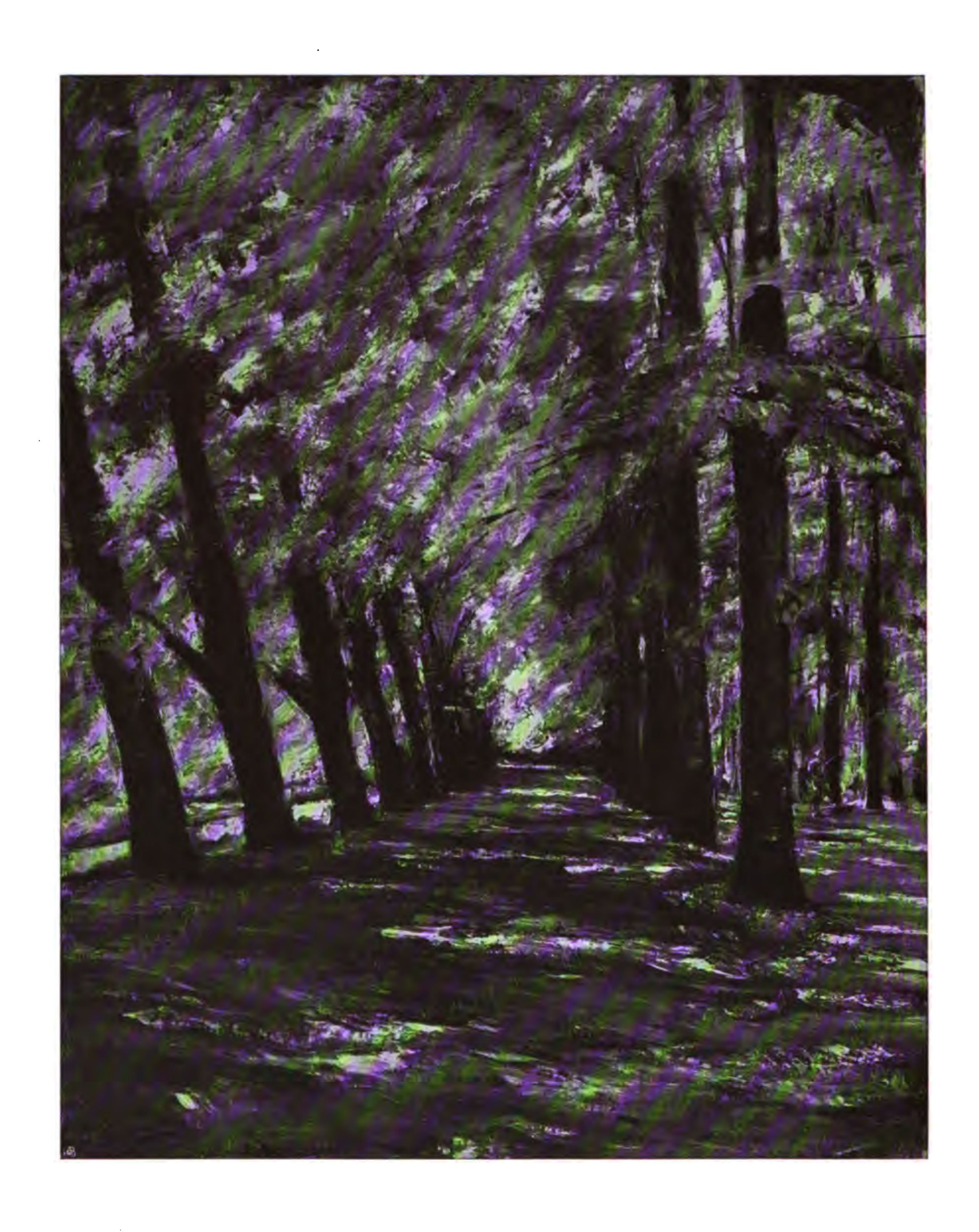
BERLIN. Wie wir hören, wird Hofrat PAULUS, der seit einer Reihe von Jahren Teilhaber des Kunstsalons Schulte war, wieder nach München übersiedeln.

GESTORBEN. Am 1. Mai in Bern der Bildhauer ALFRED LANZ im Alter von 60 Jahren; am 14. April in Berlin im 91. Lebensjahre der Landschaftsmaler FRANZ ALEXANDER BORCHEL; in Weimar am 13. April der Porträt- und Genremaler FRANZ SCHULTZE im Alter von 64 Jahren.



[illegible] DER VORSTAND DES KÜNSTLERBUNDES
[illegible]

[illegible] Ausgabe: [illegible] 1907
[illegible]
[illegible]



XIII. Ausstellung der Berliner Secession

MAX LIEBERMANN
WALD

DIE XIII. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von WALTHER GENSEL

Das charakteristische Merkmal der diesjährigen Secessions-Ausstellung ist das fast vollständige Ausscheiden des Auslandes. Nachdem die Secession uns die französischen Impressionisten vertraut gemacht, nachdem sie uns auch die jüngsten Kunstbestrebungen Frankreichs und des übrigen Europa vorgeführt hat, glaubt sie — das wird im Vorwort zum Katalog deutlich ausgesprochen — ihre Mission nach dieser Richtung hin beendet. Natürlich konnte man die unverlangt eingesandten Werke der ausländischen Freunde nicht zurückweisen. Allein, vielleicht abgesehen von einem hübschen Knabenakt und zwei farbenfrohen Skizzen von Skiwettrenren von dem Norweger WERENSKJÖLD, einem Blumenstück und mehreren Landschaften von VAN GOGH und einer Plastik RODINS, sind sie für das Gesamtbild durchaus unerheblich. Die nebensächliche Arbeit des sonst so trefflichen LUCIEN SIMON würde man nicht schmerzlicher vermissen als die Wildheiten von EDUARD MUNCH oder die kläglichen Gauguin-Nachahmungen eines neuentdeckten Franzosen, mit dessen Namen wir das Gedächtnis unserer Leser nicht beschweren wollen. Aber auch die Münchner Freunde sind diesmal fast alle fern geblieben. Uhde, Stuck, Zügel sucht man ebenso vergeblich wie die Mitglieder der Scholle. Spielten nicht KALCKREUTH und TRÜBNER eine so wichtige Rolle, hätten nicht THOMA und OBERLÄNDER ein paar hier ein wenig verwaist anmutende Werke gesandt, so könnte man von einer durch und durch „Berliner Kunstschau“ reden. Keine der letzten Ausstellungen bot deshalb eine so günstige Gelegenheit, die starken wie die schwachen Seiten dieser Berliner Vereinigung zu erkennen.

Drei Gruppen lassen sich in ihr mit einiger Bestimmtheit unterscheiden: die eigentlichen Führer; dann ein Kreis jetzt meist in den Dreißigern stehender Männer, deren Darbietungen man seit Jahren mit stetiger Anteilnahme, aber zwischen freudiger Ueberraschung und schmerzlicher Enttäuschung oft sprunghaft wechselnden Empfindungen verfolgt; endlich der junge Nachwuchs. Wenn



HEINRICH E. LINDE-WALTHER • BILDNIS DER FRAU KAMMERSÄNGER H. MIT IHREN KINDERN

XIII. Ausstellung der Berliner Secession



MAX SLEVOGT — SELBSTBILDNIS

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

ich den eingesandten Werken der ersten Gruppe im allgemeinen freudig zustimme, denen der zweiten schon kritischer gegenüberstehe, die der dritten aber, wenn ich meine Ueberzeugung offen aussprechen soll, zum großen Teil mit Entschiedenheit ablehnen muß, so bin ich mir wohl bewußt, dadurch bei vielen in den Ruf eines Reaktionärs zu geraten, der mit [illegible] Aber [illegible]

überhaupt keine Tradition mehr oder gefällt sich in Nachahmung der bizarrsten Geister. Gerät aber der Nacheiferer der großen alten Meister oft in hohle Schönrednerei, so der eines van Gogh, Gauguin oder gar Munch meist in kindische Karikatur. Und dazu kommt in einigen Fällen eine mit aller Schärfe zurückzuweisende Verhöhnung der einfachsten Gesetze des Anstandes. Große Kunst vermag sich auch mit einem heiklen Gegenstand abzufinden, wo die Kunst aber fehlt, bleibt nur das Gemeine zurück. [illegible] religiöse [illegible] herausfordernde Kreuzigung [illegible] Cavaliere [illegible] keine Namen — müssen aus öffentlichen Ausstellungen ferngehalten werden. Das zu verlangen ist nicht [illegible] Recht, sondern eine Pflicht aller derer, denen die Kultur unseres Volkes am Herzen liegt. [illegible] Ausstellungsleitung — das sei [illegible] gesagt — würde solche Werke dulden. [illegible] und nur [illegible] Gegenstände [illegible]

LOUIS TUAILLON — HERKULES MIT DEM STIER

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

Bewegung in unserm Kunsttreiben zu erhalten sei, muß die Instinkte des Publikums für recht stumpf halten.

Wie viel schöner und tiefer wäre der Eindruck der Ausstellung, wenn Geist und Sinne nicht so oft beleidigt würden! Denn wahrhaftig, es gibt des Guten genug in ihr! Würde doch der LIEBERMANN-Saal allein genügen, sie zu einer Sehenswürdigkeit ersten Ranges zu stempeln. Unendlich viel ist in den letzten Jahren über den großen Künstler, der in diesem Sommer sein sechzigstes Lebensjahr vollenden wird, geschrieben, unendlich viel von ihm gezeigt worden, und doch erlebt man immer neue Ueberraschungen. Was er auch anpackte, immer stellte er sich gleich den besten an die Seite. Kein deutscher Künstler hat Luft und Sonne überzeugender gemalt als er. Sein letztes Werk, der Hamburger Professorenkonvent, ist freilich nur zum Teil gelungen. Der Hintergrund befriedigt ebensowenig wie die Hände — überhaupt macht das Bild keinen fertigen Eindruck. Allein dieselbe Hand, die hier an einigen Stellen erlahmt zu sein scheint, malte zu gleicher Zeit die farbenfrohe und kraftstrotzende „Judenstraße in Amsterdam". Neben ihm steht WALTER LEISTIKOW in der ersten Reihe. Niemals noch hat er eine so große Weichheit bei so souveräner Breite erreicht; niemals meint man seine Luft so vibrieren gesehen zu haben wie bei dem Märkischen See und der Thüringischen Landschaft (Abb. S. 450). Auch CORINTH kann man diesmal, abgesehen von seiner abscheulichen Gefangennahme Simsons, seine Anerkennung nicht versagen. Sein Urteil des Paris (Abb. S. 454) ist zwar eigentlich nur der Anfang eines Bildes, sein Rudolf Rittner als Florian Geyer (Abb. nebenstehend) nur eine lebensgroße Skizze. Aber welch silbrige Luft, welch feiner Farbenklang steckt in dem einen, welch überströmendes Leben in dem andern! Nicht so günstig schneidet diesmal SLEVOGT ab. Daß man bei dem Selbstbildnis (Abb. S. 442), das mir überdies



MAX LIEBERMANN — KINDER, DIE ZUR SCHULE GEHEN

XIII. Ausstellung der Berliner Secession



XIII. Ausstellung der Berliner Secession ▪

▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ LOUIS CORINTH ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪
RUDOLF RITTNER ALS FLORIAN GEYER

nicht ähnlich vorkommt, lange im unklaren bleibt, ob die Figur rechts ein lebendes oder ein auf die Leinwand gemaltes Modell vorstellt, ist schon bedenklich, ganz abgesehen von der recht summarischen, nicht flott, sondern nachlässig wirkenden Behandlung. Erfreulicher ist sein in Farbe und Lichtwirkung vortrefflicher Senator O'Swald (Abb. S. 459). Er gehört, wie auch der Liebermannsche Professorenkonvent, zu einer Reihe von Lichtwark für die Hamburger Kunsthalle bestellter Bildnisse, von denen auch noch der Kalckreuthsche Prediger Behrmann und der Trübnersche Bürgermeister Mönckeberg (Abb. gegenüber S. 448) ausgestellt sind. Der Prediger Behrmann ist ein schlicht und sachlich gemaltes gutes Bildnis, erregt aber keine nähere Teilnahme und reicht jedenfalls weder an des Meisters prachtvoll charakterisiertes Selbstbildnis (Abb. S. 452), dessen feine Farbenwirkung hier durch die grüne Wandbespannung leider ganz ertötet wird, noch an das seelenvolle Bildnis seiner Gattin heran, die beide in demselben Saale hängen. Das Bild TRÜBNERS, der außerdem ein Reiterbildnis des Königs von Württemberg, eine frühe, für seine Entwicklung wichtige, aber in der Farbe recht flaue Amazonenschlacht und ein paar seiner kraftvollen Landschaften geschickt hat, ist ein großartiges Werk, nicht nur rein malerisch sondern auch als Charakteristik, obwohl dem blaugrünen und goldenen Hintergrund und seiner Einwirkung auf die Gesichtsfarbe mehr Bedeutung eingeräumt ist, als nötig war.


CHARLES SCHUCH ARTISCHOCKEN
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

Wenden wir uns nach dieser kurzen Revue über den Generalstab nun dem Gros der Offiziere und Mannschaften zu, so finden wir wie gewöhnlich wieder eine ganze Reihe guter oder doch wenigstens annehmbarer Landschaften, Bildnisse, Interieurs und Stilleben, aber wenige wirklich markante Werke. An eine größere Komposition (ich denke dabei nicht an Geschichtsbilder, sondern an Werke wie Manets „Frühstück im Walde" oder Renoirs „Ruderer in


ROBERT BREYER BILDNIS
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

Bougival" oder die Arbeiterbilder des Belgiers Frederic) wagt sich kaum einer mehr. Nur bei drei Bildern ist etwas Größeres versucht worden, bei MARTIN BRANDENBURGS „Stunden der Nacht und des Morgens", HANS BALUSCHEKS „Sonntag auf dem Tempelhofer Feld", und STRATHMANNS „Der letzte Ansturm" (Abb. S. 453). Der erste hat aus dem Dunkel hervorschießendes, sprühendes, blendendes Licht und seine Uebergänge bis zur schwarzblauen Nacht mit außerordentlicher Kraft auf die Leinwand gebannt, der zweite hat das Treiben eines ganzen Volkes schildern wollen, ist aber über eine Menge famoser Episoden nicht zu einheitlicher Gesamtwirkung gekommen und etwas im Bilderbogenmäßigen stecken geblieben, das dritte Bild wirkt mehr wie eine vergrößerte Illustration, hat aber doch einen ungestümen, fortreißenden Zug.

Unter den Landschaftern steht nächst LEISTIKOW diesmal ULRICH HÜBNER unzweifelhaft obenan. Sein „Hafen von Travemünde" (Abb. S. 461) zeigt eine so persönliche Auffassung, eine so feine Farbigkeit und ein so schönes Licht wie keins seiner früheren Bilder. Auch die andern jetzt von ihm ausgestellten Bilder wirken daneben beinahe oberflächlich. PHILIPP FRANCK wetteifert mit LIEBERMANN in der Verbindung von Figuren, Luft und Wasser; am besten gefällt mir von seinen diesmaligen Sendungen „Auf der Landungsbrücke" (Abb. S. 450). Der in Paris lebende WALTHER BONDY hat ein paar vortreffliche Impressionen aus St. Cloud geschickt, ein inmitten eines Parkes



HEINRICH HÜBNER INTERIEUR

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

stehendes Haus und den allen Kennern der Umgegend von Paris wohl vertrauten „Pavillon bleu“ mit seiner blauen Fassade und seinen blauen Gartenmöbeln. Mit größtem Geschick sind in dieses Meer von Blau ein paar andersfarbige Flecke — Figuren, Flaschen und Gläser, Blumen — eingestreut. PAUL BAUM pointilliert wie immer seine holländischen Flachlandschaften, JACOB ALBERTS zeigt Blicke über stille Wasserflächen, KLEIN-DIEPOLD schildert stille Winkel aus Holland, MOSSON gibt klares und trübes Winterwetter stimmungsvoll und fein wieder. Weniger ergiebig ist, wenn man von den schon besprochenen Hamburger Bildern absieht, das Bildnisfach. Vielleicht stellt man, wenn man von dorther kommt, auch ganz besonders hohe Ansprüche. Von KARDORFFS Herrenbildnis, von KÖNIGS Damenbildnisse sind tüchtige aber keine sonderlich hervorragenden Leistungen. LINDE-WALTHER hat bei seinem Gruppenbildnis (Abb. S. 441) die Kinder besser als die Mutter, bei den Kindern am reizendsten aber die Kleidchen getroffen. Mehr durch das Modell denn als Malerei an sich wirkt das Damenbildnis von DORA HITZ (Abb. S. 455). Aber auch PANKOK, der im vorigen Jahre so gute Sachen ausgestellt hatte, versagt diesmal, und ORLIK steht mit seinen „Freundinnen“ (Abb. S. 449) nicht ganz auf der Höhe seiner neulichen Ausstellung bei Cassirer. Dagegen finden wir eine ganze Anzahl guter Interieurs. HEINRICH HÜBNER ist nie reizvoller in der Farbe und zarter in der Lichtwirkung gewesen als bei dem von uns abgebildeten Interieur (Abb. S. 447), das durch die Einbeziehung eines zweiten Zimmers mit weiteren Lichtquellen erhöhtes Leben gewonnen hat, ALBERTS schildert mit reizender Frische ein helles Zimmer in den Vierlanden (Abb. S. 460), während MAX STREMEL dunklere Farben und gedämpftes Licht bevorzugt und dadurch auch einem beschei-



WILHELM TRÜBNER — SCHLOSS HEMSBACH IM HERBST
XIII. Ausstellung der Berliner Secession



XIII. Ausstellung der Berliner Secession ●

● ● ● ● ● ● ● ● WILHELM TRÜBNER ● ● ● ● ● ● ● ●
BILDNIS DES BÜRGERMEISTERS DR. MÖNCKEBERG



EMIL ORLIK — DIE FREUNDINNEN

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

denen Heim den Stempel vornehmer Intimität zu verleihen weiß (Abb. S. 456). Auch HEINRICH REIFFERSCHEIDS Bad (Abb. S. 456) besitzt feine Reize, kommt aber mit seiner ganz andern Malweise hier nicht zur Geltung. Unter den Stillebenmalern steht der als Buchkünstler seit langem rühmlichst bekannte, jetzt in Friedenau lebende Karlsruher EMIL RUDOLF WEISS an erster Stelle. In ihren ruhigen Linien, ihrer klaren Tongebung, zu der die schlichten weißen Rahmen vortrefflich passen, bilden seine Werke einen ebenso reizvollen Schmuck für ganz helle moderne Zimmer, wie die eines Heda für die holzgetäfelten Butzenscheibenzimmer des 17. Jahrhunderts. Weiß, der sich ja auch als Raumkünstler bewährt hat, wird bei seinen Bildern denn auch an ganz bestimmte Wandbekleidungen gedacht haben. Von bekannteren älteren Künstlern, die Stillleben geschickt haben, seien CURT HERRMANN, OPPLER und BREYER, von jüngeren LUDWIG STUTZ und FRITZ RHEIN genannt.

Das gewaltigste plastische Werk ist TUAILLONS Herkules mit dem Stier (Abb. S. 443), bei dem der Künstler wohl die dekorative Wirkung in einem Park und nicht die Aufstellung in einem Museum im Auge gehabt hat. Bei naher Betrachtung wirken diese kolossalen Formen, dieses an Werke der römischen Kaiserzeit erinnernde Muskelwerk übertrieben, während sie bei der Betrachtung aus der Ferne, wo es auf die Silhouette und das Spiel des Lichtes auf den Massen ankommt, ihre Wirkung nicht verfehlen werden. FRITZ KLIMSCH erinnert in der Darstellung des Dr. von Liebermann und seines Söhnchens im Kostüm der alten Römer an gewisse Werke des verstorbenen französischen Bildhauers Guillaume, ist aber nicht zur Stileinheit gelangt; viel feine Anmut zeigt seine kleine Marmorfigur einer Badenden (Abb. S. 464). Recht gute Kinderfiguren in Bronze haben AUGUST KRAUS-Grunewald (Abb. S. 457), PETER PÖPPELMANN-Dresden und PAUL PETERICH-Rastede (Abb. S. 451) gesandt, eine vortreffliche Büste in Stein HEINRICH WIRSING-München (Abb. S. 463). Als ein ganz bedeutendes Talent voll Gefühl für Form und Bewegung enthüllt sich GEORG KOLBE (Abb. S. 462), besonders mit der Bronze eines sitzenden Mädchens.

GEDANKEN ÜBER KUNST

In der Seele eines Kunstwerks, wie eines Menschen, liegt ein tiefes Schweigen, wie ein sündnaturhafter Zwang, den zu lösen kein Mensch vermag.

W. Steinhausen

*

Die Malerei kennt keine Wunderkinder: einen Pascal, Mozart, Pico de la Mirandola gibt es in unserer Kunst nicht.

A. Stevens



WALTER LEISTIKOW LANDSCHAFT AUS THÜRINGEN



PHILIPP FRANCK AUF DER LANDUNGSBRÜCKE



XIII. Ausstellung der Berliner Secession ●

● PAUL PETERICH ●
KNABE MIT FISCH

WERKZEUG UND EPOCHE

Von H. E. Kromer

Die im vorigen Jahre in Berlin veranstaltete Jahrhundert-Ausstellung umfaßte die Jahre 1775—1875. Warum gerade diese Zahl? Wer war 1875 gestorben oder neu aufgetreten? Kaulbach, der letzte einer für groß gehaltenen Zeit, starb 1874, Piloty mit seiner Schule wirkte schon lange, wirkt noch heute. Böcklin wurde damals schon von einem großen Kreise gefeiert, also? Herr von Tschudi sagt in der Neuen Rundschau, Heft 5, Mai 1906: „Das Jahr 1875 ist ausgezeichnet vor den übrigen durch den Beginn impressionistischer Kunstanschauung.“ Und durch den ganzen Aufsatz des Leiters unserer Nationalgalerie klingt es hindurch: alle vergangene Zeit ist nur Vorbereitung gewesen, nur eine Zeit der Erwartung, das Auftreten des Impressionismus ist die Zeit der Erfüllung! Die nächste retrospektive Ausstellung der Nationalgalerie wird dann wohl unter dem Signum geboren werden: „und als die Zeit erfüllet war.“ Aus der ganzen Arbeit kann man herauslesen, daß der Verfasser der Ansicht ist, eine besondere Erkenntnis, ein besonderes Heranreifen, ein besonderer Mut habe dazu gehört, die so wiederzugeben, wie sie dem Unbefangenen, nicht wie sie dem für das Formale geschulten Auge erscheinen. So z. B. Seite 593: „Die Malerei ist dünn und zaghaft, es fehlt ihr etwas die Lebensfülle des unmittelbar Geschauten,“ von einem Bilde Spitzwegs heißt es: „Das mit seinen feinen durch alle Nuancen geführten grauen Tönen, auf denen die wenigen starken Farben so lebendig stehen, beweist, daß er hier einmal nach der Natur gemalt hat,“ usw. Wir müssen unter der Bezeichnung „nach der Natur“ hier und in dem ganzen Aufsatz verstehen, „nach der Natur außerhalb des Ateliers“, denn der Hauptvorwurf, welcher den Leuten vor 1875 gemacht wird, ist der, daß sie Szenen, die sich im Freien abspielen, mit Figuren belebten, die im Atelierlicht mit konzentrierter Licht-, Schatten- und Reflexführung gemalt waren. Das ist ja auch ganz richtig, unserem Auge ist die Inkongruenz der Beleuchtungen in derartigen Bildern heute unerträglich. Ich leugne nur, daß ein besonderer Mut dazu gehörte, Landschaften oder Figuren im Freien zu malen! Die Möglichkeit gehörte zunächst dazu! Es war gar nicht in das Belieben der Künstler gestellt oder Sache ihres Mutes, mit dem Malkasten hinauszugehen und flott vor der Natur zu malen. Es war bis zu einer



GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH SELBSTBILDNIS
XIII. Ausstellung der Berliner Secession



CARL STRATHMANN — DER LETZTE ANSTURM

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

gar nicht ferne zurückliegenden Zeit gar nicht möglich. Ich weiß nicht genau, in welchem Jahre die Fabrikation von Künstler-Oelfarben in Deutschland begonnen hat. Mein Bouvier ist aus dem Jahre 1838, es war also damals jedenfalls noch nicht möglich, Farben gerieben zu kaufen und in Tuben gefüllt mit hinauszunehmen. So lange ein kleines Häufchen deutscher Maler über alle Gaue unseres so riesig praktisch gewachsenen Vaterlandes zerstreut die edle Kunst der Oelmalerei pflegte, wird wohl kein noch so idealistischer Unternehmer auf den Einfall gekommen sein, Farben auf der Mühle mit Oel zu mischen und in Tuben zu füllen, die doch auch erst erfunden werden mußten. Damals rieb sich der Maler mühsam auf gekörnten Glasplatten oder Steinen mit dem Läufer aus Porphyr das Quantum Farbe mit Oel an, welches er für etwa acht bis zehn Tage vorrätig haben wollte. Die angeriebene Farbe wurde in sorgfältig gereinigte kleine aus Schweinsblase hergestellte Beutelchen gefüllt, die fest zugebunden wurden und nur da, wo sie auf dem Boden eines Kastens ruhten, einen feinen kreuzförmigen Schnitt erhielten, durch welchen man im Bedarfsfalle eine kleine Masse ausdrückte. Nun denke man sich einen Maler ins Freie ziehen, sorgfältig seine mühsam hergestellten Beutelchen, die etwa das Fünffache einer Zinntube an Raum beanspruchten, in einem großen Kasten balancierend, damit der Kreuzschnitt auch immer auf der Unterseite blieb! Von dieser Unmöglichkeit abgesehen, hätte ein Maler früherer Zeit für eine Skizze vor der Natur, so wie wir sie heute zu sehen gewohnt sind, an Farbe alles verbraucht, was er in fleißigen Wochen an Vorrat zusammengerieben hätte. Es war also lediglich Sache des Farbengedächtnisses, wenn ein Maler damals die Intervalle der Töne traf, und die der Natur mehr oder weniger nahe kommenden Bilder entsprechen also einem geringeren oder stärkeren Farbengedächtnis. In Frankreich, wo die

Maler alle so schön auf einem Fleck zusammen saßen, lohnte sich die Erfindung der Künstler-Oelfarbe eher, vielleicht gelingt sogar der Nachweis, daß die Entstehung der Schule von Barbizon mit der Herstellung von Tuben-Farben zusammenfällt, und von dort ist sie zu uns gekommen. Aber nicht bloß die Technik, auch die Chemie mußte erst eingreifen, ehe ein naturtreues Malen vor der Natur möglich war. Man könnte mir doch einwenden, wenn es so schrecklich unbequem war, mit den Farben-Blasen und Oelfarben hinauszugehen, ei, dann hätten die Maler ja mit Wasserfarben arbeiten können. Gewiß, die auch heute noch im Handel existierenden Honigfarben waren da, aber das, was alle Bilder unserer Zeit von allen Bildern anderer Zeiten unterscheidet, war nicht da und was man gerade im Freien so notwendig braucht: das Grün! Bouvier, 1838, gibt kristallisierten Grünspan und einen sehr zweifelhaften grünen Lack als einzige grüne Farben an. Im übrigen rät er, alles aus Berliner Blau und dem damals bekannten Gelb, Neapelgelb, Terra da Siena etc. zu mischen. Wer die genannten Farben auf seine Palette setzt, ist in kurzer Zeit gezwungen, im Ton der alten Maler zu schaffen. Das Unwahre der alten Bilder ist, wie wir einsehen, nicht ein Resultat falschen Sehens, sondern unzureichender Farben. Erst als der Chemiker den Malern das Cadmium, die Chromoxyde, gelben Ultramarin und grünen Kobalt lieferte, konnte man jedem Effekt in der Natur zu Leibe gehen. In der Malerei ist die Kunstgeschichte untrennbar von der Geschichte der Malmittel. Eine Verzögerung erlitt vielleicht auch der Trieb, die Landschaftsstudien im Freien vorzunehmen, einmal durch den Umstand, daß nun auch praktikable Malkasten, verschraubbare Oelkännchen, Feldstaffeleien von der Industrie erfunden und geliefert



LOUIS CORINTH — DAS URTEIL DES PARIS

XIII. Ausstellung der Berliner Secession





HEINRICH REIFFERSCHEID — DAS BAD
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

ausgegeben wird, die mit Oelfarben hergestellt werden. Die Sache ist kurz die: der Fabrikant, der eine für den Handel bestimmte Oelfarbe herstellt, muß dafür sorgen, daß die in der Zinntube ruhende Farbmasse lange feucht, lange behandlungsfähig bleibt, solange, daß wenn z. B. ein Detaillist in Hoyerswerda eine Tube Weiß erst in ein paar Jahren verkauft, die Mischung frisch ist wie am Tage der Herstellung. Einfach mit Oel angeriebene Farben sind aber größtenteils nach 14 Tagen schon so verharzt, daß man sie nicht vermalen kann. Es werden also Zusätze nötig, hauptsäch-

werden mußten, ferner durch die sicher zu beweisende Tatsache, daß diejenigen, die zuerst den Schritt hinauswagten, so stark in einer anderen Ueberlieferung steckten, daß der Anschauungswechsel über die Möglichkeit der Wiedergabe aller Effekte und Stimmungen der Natur sich nur allmählich vollziehen konnte. Der in der Industrie lebendigen Chemie verdanken wir also den ungeheuren Fortschritt, den unsere Landschaftsmalerei, oder sagen wir umfassender, die Möglichkeit gemacht hat, der Darstellung aller Dinge, die sich gleichzeitig in einer bestimmten Beleuchtung im Freien befinden, gerecht zu werden. Daß dieselbe Großtat der Industrie die heutige Bilderproduktion fast wertlos macht — das ist die andere Front. Es geht heut ein Ringen durch die Malerwelt, von den Farben loszukommen, welche die Farbenfabriken — auch die besten — liefern und in Fachkreisen wird ununterbrochen darüber geschrieben. Die Oeffentlichkeit müßte sich etwas mehr mit der Frage der Oelfarben beschäftigen, da doch eine sehr große Summe Geldes alljährlich für Dinge



MAX ARTHUR STREMEL — INTERIEUR
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

lich wird heute eine widerwärtige Wachspaste verwendet, welche die Farbe wohl geschmeidig erhält, aber doch naturgemäß den Vorrat an Farbkörperchen verringert. So kommt es, daß man Farben erhält, die gar nicht „ausgeben", d. h. die im Verhältnis zu der verbrauchten Masse nur geringe Farbwirkungen ausüben, so kommt es, daß wir eigentlich gar keine starken Farben mehr haben. Ein zweiter und sehr viel bedenklicherer Schaden wird dadurch angerichtet, daß man Massen von Farben für — geringe Mühe haben kann. Der Maler früherer Zeiten, der die sehr mühselige Herstellung der Oelfarbe selber betrieben hatte, kannte die Bestandteile, wußte, welche Farben und in welchen Zeitzwischenräumen übereinander liegen durften, und so schuf er Sachen, die den Angriffen von Licht, Staub, Ausdünstungen widerstehen. Heute wird leider ohne jede Rücksicht auf eventuell doch noch zu erreichende Haltbarkeit jede Farbe und in beliebiger Stärke und ohne Rücksicht auf den in den unteren Schichten sich vollziehenden Trockenprozeß über eine andere gelegt, blind werdende Stellen mit heterogenen Stoffen, wie Spirituslacken, überzogen. Die in ungleichmäßiger Schicht auf der Leinwand sitzende Farbe bietet eine freudige Gelegenheit für Staub und Schmutz, sich darauf niederzulassen.

(Der Schluß folgt)



AUGUST KRAUS STATUETTE
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die *Künstlerhaus-Jahresausstellung* zählt 519 Nummern, und schon das spricht zu ihren Gunsten. Man ist bei der Auswahl der Werke, nicht nur in Anbetracht des verfügbaren Raumes, weniger nachsichtig gewesen als sonst, so daß der Beschauer selten über Steine des Anstoßes stolpert; aber es ist ihm leider ebenso selten vergönnt, bei außerordentlichen oder doch neuartigen Hervorbringungen zu verweilen. Getreu dem Programm, die Frühjahrs-Rundschau international zu gestalten, hat man sich einiger Sensationen des Pariser ›Salon‹ versichert, wobei sich ergab, daß BOLDINI bei aller Exzentrizität seinen Platz auf das ehrenvollste behauptet, und hat Düsseldorfer Künstlervereinigungen drei Säle zur Verfügung gestellt, in deren Bereich trotz dem vielen Tüchtigen (von ANDREAS DIRCKS, KLAUS MEYER, JOSSE GOOSSENS, WALTER PETERSEN u. a. m.) nichts so sehr auffällt wie anderwärts EDUARD V. GEBHARDT's ›Moses‹. An figurenreiche Kompositionen haben unter den einheimischen Künstlern vornehmlich die dem Nachwuchs angehörigen ihr Talent gewendet. JOSEF JUNGWIRTH nennt seine von Blüten und huldigenden Kindern umgebene Madonna ›Primavera‹ und verbreitet viel Helligkeit, NIKOLAUS SCHATTENSTEIN bringt als Nachklang seiner italischen Studienzeit eine Picknickszene ›Römische Lieder‹ und J. EPSTEIN ein ›Begräbnis in den Lagunen‹, beide im großen Format solcher Ausweise des zu erprobenden Könnens. In weite Rahmen spannte auch RUDOLF QUITTNER das Triptychon ›Die Reise‹, zu anmaßend für den Gegenstand, ein Interieur mit halb gepackten Koffern das Mittelstück, im Kolorit notwendig zurückgedrängt der rechte Flügel mit dem Reiseziel eines südlichen Parkes, am besten wohl der linke, wo der fauchende Eisen-



HANS PURRMANN — WINTERLANDSCHAFT

XIII. Ausstellung der Berliner Secession



HERMANN PLEUER — FEIERABEND

XIII. Ausstellung der Berliner Secession



MAX SLEVOGT BILDNIS DES SENATORS O'SWALD
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

bahnzug durch den Schneewinter fährt. Porträtisten: da sind KARL GSUR und ADOLF KARPELLUS zu nennen, als für Wien neue HERMANN TORGGLER (Graz), ferner, beste Pariser Schule, VIKTOR SCHARF, endlich JOHN QUINCY ADAMS, der eine Schauspielerin im gelben Kostüm vor dem Spiegel posieren läßt, aber manches von der Anmut des Originals schuldig bleibt. Von der älteren Generation der ANGELI, LASZLO und POCHWALSKI genügt es, zu konstatieren, daß sie auf dem angestammten Platz sind, die Landschafter alle wurden bei früheren Gelegenheiten schon gebührend hervorgehoben und es wäre ihnen nur THOMAS LEITNER hinzuzufügen, auch L. H. JUNGNICKEL und LUIGI KASIMIR, beide zuerst als Graphiker bemerkbar gewesen, unter denen diesmal ALFRED COSSMANN durch in der Nadelführung altmeisterlich strenge Radierungen hervorragt. Die Skulptur durfte sich ausgiebig entfalten, doch ist das Beste, abgesehen von HELLA UNGER und von dem Tierplastiker FRIEDRICH GORNIK, in der Kleinkunst der Medaillen und Plaketten zu finden, von STEPHAN SCHWARTZ, LUDWIG HUJER, HANS SCHAEFER und dem vorläufig noch etwas unbeholfen archaisierenden JOSEF UNTERHOLZER. — Der *Hagenbund* hat seinen Ehrgeiz auf das kräftigste betätigt, indem er seine 22. Ausstellung nach einem bestimmten Programm durchführte, dessen Absichten auf dekorative Wirkungen zielen. Alle Mitglieder des Bundes mußten daran mitarbeiten, auch um Lücken improvisatorisch auszufüllen, die übrig blieben, als das einmal Vorhandene untergebracht war. Nicht streng in die Einteilung paßt eine, übrigens

verdienstvolle ›Wiederentdeckung‹ des längst verschollenen Bildhauers FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT. Ein Originalgenie des 18. Jahrhunderts (1737 im Württembergischen geboren und 1783 in Preßburg gestorben) hatte sein Streben am Wiener Hofe Anerkennung und Beschäftigung gefunden, doch zog er sich schließlich ganz in die Einsamkeit zurück, als Geisterseher und Verbündeter des Teufels verschrieen. Da war er sein eigenes Modell, das wie halluziniert grimassierte, denn er wollte alle menschlichen Affekte, seelische Vorgänge und körperliche Gebrechen, wie sie sich in den Gesichtszügen äußern, in hundert Büsten wiedergeben; der Tod hat ihn just in der Mitte der Vollendung seiner Aufgabe abberufen, die Werke selbst erfuhren die merkwürdigsten Schicksale bei Kennern, bei Trödlern, in Schaubuden und in vergessenen Kellern. Acht solche naturalistische Charakterköpfe, die an Lionardos Karikaturen erinnern, kamen jetzt wieder ans Licht und lassen die schon von den Zeitgenossen Messerschmidts bewunderte Genialität der Materialbehandlung und das Wesen des Sonderlings erkennen. Jetzt sind sie in dem ›Majolikasaal‹ untergebracht, der ein Ausstellungsstück für sich bildet, nach den Entwürfen des das ganze Unternehmen leitenden Architekten JOSEPH URBAN, wo die Keramiken aus der Werkstatt des Bildhauers MICHAEL POWOLNY und des Malers BERTHOLD LÖFFLER als Ziergefäße und als Wandverkleidung den Ton angeben. Gut passen hier herein die polierten Ebenholzschnitzereien von FRANZ BARWIG, vortrefflich beobachtete Darstellungen des Katzengetiers. Die in kühlen Farben, um der Glasur der Umgebung sich anzupassen, ausgeführten Panneaux von L. F. GRAF sind etwas erzwungen; seine eigentliche Note, das Flirren der Farben und die Eleganz, zeigt er in dem Porträt-Saal, der als Rotunde den Mittelpunkt der Ausstellung bildet. Der Tscheche LUDVIK KUBA, voll impressionistischer Energie, VIKTOR HAMMER, einer aus der modernen Schule unserer Akademie, als Gäste aus Dresden GOTTHARD KUEHL, FERDINAND DORSCH und ROBERT STERL sind hier vereinigt,



AKOB ALBERTS — ZIMMER IN DEN VIERLANDEN

XIII. Ausstellung der Berliner Secession



XIII. Ausstellung der Berliner Secession ▪

▪▪▪ ULRICH HÜBNER ▪▪▪
HAFEN VON TRAVEMÜNDE



GEORG KOLBE DEKORATIVE FIGUR
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

und WALTER HAMPEL brilliert in lebensgroßen Bildnissen ebensowohl wie in Miniaturen, wie er denn auch alle Techniken meistert und geradezu als Verwandlungskünstler auftritt. ›Fragmente aus einem Mausoleum‹ heißt der Raum mit den Plastiken von JOSEF HEU, die er für die Gruft eines Grafen Lamberg ausführt, und mit einem strengen Kirchenfenster von LEOPOLD FORSTNER, dem man noch einmal in dem ›Vier Jahreszeiten-Saal‹ begegnet. Eine gewisse Einheitlichkeit erhält dieser Raum nicht nur, weil alle Künstler, die ihn ausstatteten (darunter Graf HERBERT SCHAFFGOTSCH mit Holzintarsien), denselben Vorwurf behandelten, sondern auch — für den Gesamteindruck wichtiger — dadurch, daß die hier ihre Variationen aufspielenden Maler mehr oder weniger streng der Farbenteilung des Pointillismus ergeben sind: HUGO BAAR, RUDOLF JUNK und AUGUST ROTH, der figurale Allegorien den bloßen Landschaften bevorzugt. Von Junk rührt auch der ornamentale Schmuck des von Original-Holzstöcken gedruckten Katalogs her — so weit also erstreckte die Ausstellung ihr Bemühen, echt dekorativ zu sein! — und mit weiteren bunten Blättern ist er in der Abteilung der nicht ängstlich an ihren Namen sich haltenden ›Schwarz-Weiß-Kunst‹ vertreten, wo besonders gelungene Monotypien von RUDOLF KONOPA zu sehen sind, ferner hübsche Radierungen von FERDINAND GOLD und RICHARD LUX und die Originalaquarelle HEINRICH LEFLERS und JOSEF URBANS zu ihrem köstlichen Kinder-Liederbuche ›Kling Klang Gloria‹. Der Prager MAX SVABINSKY, der seine in der energischen Strichführung unübertroffenen Porträt-Federzeichnungen mitunter leicht farbig übergeht, hat sich neuestens der Radierung zugewendet, ebenso wie AUGUST ROTH, der das von ihm erfundene Kollodiumverfahren demonstriert, welches erlaubt, ohne Druckerpresse von der Kupferplatte Probeabzüge zu machen.

KARL M. KUZMANY

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

DRESDEN. Eine sehr dankenswerte Gedächtnisausstellung für FERDINAND VON RAYSKI hat die *Galerie Ernst Arnold* veranstaltet. Dieser Künstler, der 1806 in Pegau i. S. als Sohn eines Offiziers geboren wurde und 1890 in Dresden starb, wurde bekanntlich in der Deutschen Jahrhundertausstellung Berlin 1906 entdeckt, wo er mit anderthalbdutzend ausgezeichneter Bilder vertreten war (alle abgebildet in dem Bruckmannschen Werke ›Die Deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906‹). Man kann nicht sagen, daß Rayski verkannt und vergessen gewesen wäre, denn er hat sich überhaupt nicht um die Öffentlichkeit gekümmert. Nur ungefähr viermal hat er in seinem langen Leben ausgestellt: Anfang der 1830er Jahre im Sächsischen Kunstverein zwei kleine Generebildchen, dann 1842 in der Dresdener Ausstellung für die Tiedge-Stiftung das Bildnis des Stadtgouverneurs Generalleutnant von der Gablenz und 1875 einen ›Hasen im Schnee‹. Dagegen hat er sich im Kreise seiner Standesgenossen, auf deren Gütern er viel lebte und der Jagd oblag, hoher Wertschätzung und vieler Aufträge erfreut. Offenbar hatte er also gar nicht den Ehrgeiz, öffentlich anerkannt zu werden: Odi profanum vulgus et arceo. In der Kunstgeschichte aber gebührt ihm der Platz eines alleinstehenden und hervorragenden Bildnismalers. Er hat die Anfangsgründe der Malerei in der Dresdener Kunstakademie erlernt. Daß dann die Malerin Carolina Bardua Einfluß auf ihn gehabt hätte, ist



HEINRICH WIRSING BILDNISBÜSTE
XIII. Ausstellung der Berliner Secession

nur eine Vermutung Ernst Sigismunds (Ferdinand von Rayski, ein biographischer Versuch, Dresden, Wilhelm Bänsch 1907). Mehr Einfluß haben auf ihn vorübergehend Delaroche, Horace Vernet und Josef Stieler gehabt; das meiste aber verdankte er eigenem Naturstudium und eigenen maltechnischen Versuchen. Ganz hervorragend und wohl der beste seiner Zeit war Rayski als Bildnismaler. Das zeigt die Ausstellung bei Arnold, die mehr als 60 Bildnisse umfaßt, mit voller Klarheit. Das beste hat er in dem Jahrzehnt von 1840—50 geleistet. Auch schon das Bildnis des Obersten von Berge, das Sigismund bereits in das Jahr 1831 setzt, ist eine vorzügliche Leistung in der Charakteristik durch Ausdruck und Haltung. Glänzende Proben seines Könnens sind dann die Bildnisse seiner Schwester Minna Pompilia, der Frau von Posern, des Domherrn von Schröter — das schon in Berlin ausgestellt war und den Höhepunkt seines Schaffens bedeutet — Kaufmann Schletter, 1845 gemalt und seit 1884 im städtischen Museum zu Leipzig, Generalleutnant von der Gablenz, Kammerherr von Wiedebach-Wohla, Graf Haubold von Einsiedel (Knabenbildnis, von der Berliner Nationalgalerie angekauft), Freiin von Speth u. a. m. Rayski geht immer auf den Kern der Persönlichkeit aus, lebendige Auffassung vereint sich mit einer erstaunlichen malerischen Begabung; selbst die nüchternen Uniformen der Offiziere mit ihrem glitzernden Aufputz weiß er trotz sorgfältiger Ausführung durch geeignete Wahl des Hintergrundes und andere Mittel künstlerisch zu bewältigen und zur harmonischen Gesamtwirkung heranzuziehen. So spricht aus diesen Bildern ein reifes großes Können und aus allen ein feiner vornehmer Geschmack. Auch die Jagdbilder offenbaren scharfe Beobachtung, wenigstens der Tiere als Individualitäten; die Landschaften sind weniger bedeutend. Besondere Bewunderung findet, wie schon in Berlin, das große Bild der beiden Wildschweine in kühner skizzenhaft impressionistischer Malerei. Bietet die Ausstellung naturgemäß auch manches Minderwertige und vertieft sie nach der Berliner Ausstellung unsere Kenntnis Rayskis weniger als daß sie sie verbreitert, so hat sich doch die Galerie Arnold damit ein großes Verdienst erworben, indem sie uns das Lebenswerk eines bedeutenden Künstlers vor Augen stellte. — Mit der Rayski-Ausstellung ist auch eine Ausstellung von Gemälden und Skizzen des Weimarischen Malers KARL BUCHHOLZ († 1889) verbunden. Sie wurde in der »Kunst für Alle« bereits von Berlin aus gewürdigt. — Dabei sei noch erwähnt, daß kürzlich im Künstlerhaus zu Loschwitz eine Gedächtnisausstellung für LUDWIG NIEPER, den ehemaligen Direktor der Leipziger Kunstakademie, stattfand. Außer allerlei kunstgewerblichen Entwürfen und einigen Bildnissen waren namentlich gegen 50 römische Landschaften im Stile der 1840er Jahre zu sehen, darunter manche von sehr erfreulicher Bildwirkung und Farbengebung. In den religiösen Bildern und Zeichnungen trat die Abhängigkeit von dem Stil der Zeit weit weniger erfreulich zutage.

BERLIN. Nach der Eröffnung der großen Ausstellungen haben die Kunstsalons einen schweren Stand. Der Bedarf des Publikums ist durch jene

reichlich gedeckt, und auch die Zeitungen kümmern sich kaum mehr um sie. Die Ausstellung der Werke des verstorbenen Belgiers ISIDORE VERHEYDEN, die *Cassirer* veranstaltet hat, hätte ein besseres Los verdient; hat doch dieser Maler schon als Intimus von Constantin Meunier, dessen Bildnis er auch gemalt hat, Anspruch auf unsere Beachtung. Er ist ein echter Vertreter der Kunstrichtung, die in den achtziger Jahren in Belgien herrschte. Von einer ziemlich dunklen Malweise im Anschluß an die Franzosen und ihre Brüsseler Nachahmer ausgegangen — eins der früheren Bilder erinnert an Courbet, eins an Corot, eins an Diaz — wandte er sich in dieser Zeit der Freilichtmalerei zu und schilderte nun in saftigen, großen Bildern das, was er vor sich sah, mit heller Freude nicht nur an Luft und Sonnenschein, sondern auch am Materiellen, an Bauerngärten mit blühenden Obstbäumen und Federvieh, an wogenden Feldern und weidenden Herden. Das ist keine sehr große oder sehr tiefe, aber eine so aufrichtige und männliche Kunst, daß man ein starkes Wohlgefühl davor empfindet. Auch seine Interieurs — darunter ein reizendes Mädchen am Frühstückstisch — und seine Stilleben, die wie aufgelichtete Werke seines älteren Landsmanns Louis Dubois aussehen, besitzen diese Helligkeit und Frische. — Bei *Schulte* haben diesmal fast nur Landschafter ausgestellt: ein Triestiner, ein Belgier, ein Schwede und zwei Deutsche. Die umfangreichste Kollektion hat der in München lebende GEROLAMO CAIRATI gesandt, großlinige, tonschöne Landschaften, die Geschmack und sicheres Können zeigen, vor denen man aber nicht recht warm wird. Sie nehmen sich in ihrer kühlen Vornehmheit zum Teil aus, als stammten sie von einem Mitgliede der Londoner Akademie. Von den Engländern sind auch seine Frauenköpfe beeinflußt. Der Brüsseler PAUL LEDUC erinnert bei seinen stillen Winkeln aus Brügge in der Art des Ausschnitts an Thaulow, den er aber an Feinheit nicht ganz erreicht. AXEL FAHLCRANTZ, der erst kürzlich zum Mitgliede der Stockholmer Akademie ernannt worden ist, gehört zu der stark stilisierenden, jungschwedischen Richtung der Landschaftsmalerei. Von seinen Dämmerungs- und Nachtbildern geht eine starke, zuweilen fast beklemmende Stimmung aus. Fast unscheinbar, aber freundlich und anheimelnd wirken daneben die kleinen Bilder von H. v. LOESCH-Dresden und AD. LUNTZ-Karlsruhe. W. G.



FRITZ KLIMSCH — BADENDE

XIII. Ausstellung der Berliner Secession

DRESDEN. Die Gemäldegalerie erwarb soeben als Geschenk eines sächsischen Industriellen ein Gemälde von FERDINAND GEORG WALDMÜLLER (1793—1865). Das Geschenk ist um so dankenswerter, da dieser tüchtige Wiener Künstler bisher nicht in der Galerie vertreten war. Das Bild, 1859 gemalt, heißt ›Nach der Pfändung‹ und stellt den tränenreichen Auszug einer armen gepfändeten Familie aus ihrer kleinen Hofwohnung dar. Mitleidig und neugierig sehen die übrigen Hofbewohner dem Auszug zu, und auf beiden Seiten sind, wie Waldmüller es liebte, Kinder hervorragend beteiligt. Auch durch koloristische Frische und treffliche Raumwirkung zeichnet sich das Gemälde aus. Den beiden jüngst erworbenen Uhdeschen Bildern (›Die Trommler‹ und ›In der Sommerfrische‹) sowie der Bantzerschen Landschaft aus Goppeln schließt sich dieses Waldmüllersche Genrebild als eine glückliche Neuerwerbung der Dresdener Galerie an.

MÜNCHEN. Die *Galerie Heinemann* machte uns mit einer größeren englischen Kollektion bekannt, mit Bildern des in München gut eingeführten Londoner Künstlers Grosvenor THOMAS und der *Society of 25 English Painters.* Beide Serien bestanden zumeist aus jenen breit und flüssig gemalten Landschaften (eine Kreuzung von Corot und Constable), die vor dem Auge des Kunstfreundes immer auftauchen, sobald auf das moderne London die Rede kommt und als deren tüchtigster Vertreter gerade Grosvenor Thomas gilt. Die Thomassche Kunst erwies sich auch in dieser Ausstellung von keiner neuen Seite. Er bevorzugt nach wie vor Motive an Flüssen, die er mit satter Tongebung zu gestalten weiß. Auch die übrigen Aussteller boten wenig Ueberraschendes. Sie schaffen Gefälliges und überlassen Eigenart und Tiefe größeren Künstlern. A. G. H.

PERSONAL-NACHRICHTEN

WEIMAR. Dem Landschaftsmaler FELIX HASSE wurde der Professor-Titel verliehen. -r

GESTORBEN: in Berlin im Alter von 83 Jahren der Geschichtsmaler BERNHARD PLOCKHORST, in den weitesten Kreisen durch seine dem religiösen Gebiete entnommenen Werke bekannt; in Paris im Alter von 54 Jahren der Maler und Stecher EUGEN ALEXIS GIRARDET; in Nizza, 63 Jahre alt, der Orientmaler FELIX RÉGAMEY.

Redaktionsschluß: 28. Mai 1907 — Ausgabe: 13. Juni 1907

Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ

Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



FRANCESCO GIOLI — AM TYRRHENISCHEN UFER

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

DIE VII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER STADT VENEDIG

Von KARL M. KUZMANY

Gleichviel, welche Gründe dafür maßgebend waren, heuer die Landestelle der Dampfer, deren sich doch die meisten Ausstellungsbesucher bedienen, zu verlegen, — jedenfalls wird man durch diese Neuerung angenehm berührt, noch vor dem Betreten des Hauptgebäudes. Denn es wird einem der Anblick der Fassade, auf die man sonst geradeaus und immer sie vor Augen zuging, möglichst lange erspart; Bäume verdecken die üble Tempelschablone und ihr mißfarbig unechtes Material. Und nach der Fahrt über das weite Wasserbecken von San Marco sondert zudem das Grün des Gartens die Sinne ab, daß sie nicht mehr zu voll sind von den Eindrücken der alten Stadt und ihrer Kunst. Die Vergangenheit hallt nur von ferne nach und die Gegenwart macht sich durch einen stimmenden Akkord geltend, wenn man seitwärts blickt, nach dem belgischen Pavillon, nach seinen modern linearen Formen und den zwei Statuen, die davor Wache halten, dem Sämann und dem Lastträger Meuniers. Eben dieses Einzelhaus wird vermöge des wunderbar gewählten Reichtums seines Inhalts die Gesamtveranstaltung denkwürdig machen, so oft man sie nennt, wird man sich seiner zuerst erinnern, trotz den Besonderheiten, die Italien selbst beigesteuert hat, und trotz des vielen Guten und Besten aus allen andern Ländern.

Eine derartige Beteiligung von seiten des belgischen Staates legt aber auch ein Zeugnis dafür ab, daß die Venediger Ausstellungen sich nicht schlechthin eingebürgert haben, vielmehr durch ihren Ernst steigendes Zutrauen erwecken. Die Tatkraft ihres Generalsekretärs ANTONIO FRADELETTO muß immer wieder anerkannt werden, obwohl der Wunschzettel gerade in Bezug auf die heimische Kunst nicht in allen Punkten erfüllt ist. Doch braucht man bloß auf die vorjährige Mailänder Ausstellung zurückzudenken, die auf die italienische Kunst beschränkt war, quälend wahllos und unübersehbar, um für die hier waltende bessere Einsicht doppelt dankbar zu sein. Man hat es heuer mit Geschmack vermieden, den großen Zentralsaal mit Gemälden zu behängen, die vermöge ihres Umfangs nirgendwo so leicht



FIX MASSEAU BEETHOVEN
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

unterzubringen waren und hier einen oft unverdienten Ehrenplatz einnahmen. Die Monumentalplastik ist weniger fehl am Ort, präsidiert von AUGUSTE RODINS „Denker“, zu seiner Rechten und Linken CONSTANTIN MEUNIER mit der Bronze „Die Mutter“ (s. unser Titelbild) und „Fruchtbarkeit“; ferner ist Deutschland vertreten mit einer Bronze-Replike von MAX KLINGER's „Badenden“ und WILHELM WANDSCHNEIDER's „Coriolan“ (Abb. S. 470), Schweden mit einer Familiengruppe von THEODOR LUNDBERG und Italien durch AUGUSTO FELICI und EDOARDO RUBINO.

Während die italienische Plastik, sei es in der Komposition, sei es in der Art der Modellierung, eine Neigung zum Malerischen zeigt, ist ARISTIDE SARTORIO zum malenden Bildhauer geworden. Als ihm der schöne Auftrag zuteil wurde, den erwähnten Ehrensaal mit Wandgemälden auszustatten, spürte er wohl, daß naturalistische Bilder hier nicht am Platze wären; er erging sich also in weitläufigen Allegorien und beschränkte sich in den Farben auf braune und erdgrüne Töne. Vermutlich dadurch wurde er verführt, nicht in der dann allzu monotonen Fläche zu bleiben, sondern durch starke Schatten geradezu Hochreliefs nachzuahmen. Dekorativ sind sie freilich und fesseln durch das virtuose Können, welches Sartorio wie kaum einen Zweiten zu der Aufgabe befähigte; nichts fehlte ihm, außer dem Stilgefühl, denn die Wand wird nicht als solche durch den Maler gefüllt, sondern durchbrochen, erweitert, aber eben das Unruhige daran mag seinem Temperament entsprechen. An Lebhaftigkeit der Vorstellung und an Kenntnissen (zuvielen: vom Parthenon-Fries bis zu den englischen Präraffaeliten) fehlt es ihm nicht, um die durch Inschriften nur ungenügend erklärten Darstellungen zu erfinden, mit ihrer Fülle von Anspielungen auf mythologische Gestalten. Es sind Allegorien des Lichts, der Finsternis, — „Entweder du tötest die lauernden Mächte oder sie morden dich“ — der Liebe und Wollust, des Todes.

Die italienische Kunst von Landschaft zu



VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

OSKAR ZWINTSCHER
BILDNIS IN BLUMEN



MICHAEL WRUBEL — ALLEGORIE

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

Landschaft zu verfolgen, wie sie hier nach den einzelnen „Regionen“ in einer Flucht von Sälen aufgereiht erscheint, eine Sonderung nach örtlichen Gesichtspunkten, erweist sich bei der künstlerischen Betrachtung als nicht notwendig. Selten läßt sich eine fortlaufende Tradition beobachten, so stark sie auch in Wirklichkeit sein mag, andauernd aber nur im Norden besteht. Im Süden lebt sie bloß für die Skulptur fort, dessen einst vernehmlichster Stimmführer in der Malerei, F. P. Michetti, wie verstummt ist; doch auch anderwärts vermißt man etliche der besten Talente, unter den Venetianern etwa Ettore Tito, der sich die nationale Eigenart frisch und unverkümmert bewahrt hat, und den feinsinnigen Landschafter Trajano Chitarin, welcher allerdings ebensowenig ein Blender ist wie der Porträtist Oscar Ghiglia, dessen Ernst dem dürftigen Saale der Toskaner sehr zustatten gekommen wäre. Die Porträtisten befriedigen überhaupt nur in Ausnahmsfällen; dem Salonbedürfnis leistet der Turiner GIACOMO GROSSO vollauf Genüge, glatt und in tadelloser Haltung, der als Original bekannte Mailänder LUIGI CONCONI irrlichteliert, sein fahriges Wesen gilt eher in den Radierungen; eine volle ursprüngliche Kraft offenbart allein ANTONIO MANCINI (Rom), Tintoretto und die Spanier fallen einem ein, wenn man Vergleiche für die Heftigkeit der Pinselführung sucht, mit der er Formen und Farben häuft; während Blumen und Stoffe in ein Getümmel stürzen, verblüfft das Feingefühl, mit dem ein Interieur wiedergegeben ist.

Früher konnte man ganze Jahrgänge „in der Art“ irgend eines Meisters konstatieren, denn die Kunst des Auslands hatte die in Stillstand befindliche italienische Malerei aufgerührt und in fremde Bahnen gelenkt. Das ehrliche alte „Genre“ eines LUIGI NONO mutet auch jetzt freundlicher an als eine, mit einem koketten Titel aufgestutzte Marktszene des seinem tiefer gegründeten Wesen untreu gewordenen DALL'OCA BIANCA. Das Sittenbild hat das Kostüm abgelegt, nur ALES-

SANDRO MILESI greift einmal auf eine Komödie Goldonis (Abb. S. 481) zurück und hält sich nahe zum Volkstreiben der Gegenwart; dem ländlichen begegnen wir bei UMBERTO COROMALDI und AUGUSTO MAJANI, dem städtischen bei PIETRO CHIESA, unerschöpflich aber ist nach wie vor Venedig samt Umgebung für BEPPE CIARDI, LEONARDO BAZZARO, BENEDETTO BIELETTO. Hier ist auch PIERETTO BIANCO heimisch, der klobige Typen und eine nachdrückliche Darstellung nach Zuloagas Vorbild liebt, doch ohne der Nachahmung zu unterliegen, ebensowenig wie CAMILLO INNOCENTI, der elegant Helleu ins Farbige übersetzt, und der durch Renoir geschulte ARTURO NOCI (Abb. untenstehend). Die beiden GIOLI schildern den Meeresstrand und die Felder um Pisa, FRANCESCO GIOLI mit symbolischen Beziehungen (Abb. S. 465), ausschließlich die Allegorie pflegt nur ADOLFO DE KAROLIS, ein Meister der Komposition, der im Zeichnerischen seines dekorativen Stils an die englischen Präraffaeliten gemahnt, während der junge ERCOLE SIBELLATO den Münchener Flächenkünstlern nachstrebt. Seinen Namen wird man sich wohl merken müssen, da der erfreulichen „Hoffnungen" nicht viele sind unter dem allzu schnell fertigen Nachwuchs, wozu vermutlich auch LODOVICO CAVALLERI gehört, im günstigen Sinne, mit seiner „domus aurea", einem hellgelb schimmernden Gartenpalast, zu dem die wehenden blauen Schleier der Pensionatsfräulein in einem originellen Kontrast stehen; trotz dem toten Mittelgrund, einer schwerfälligen Mauerbrüstung, ist es eines der fröhlichsten Bilder der ganzen Ausstellung. CESARE LAURENTI hat nicht gut daran getan, soviele seiner sonst gewiß unsträflichen, stark empfundenen Erzählungen nebeneinander zu bringen; man liest ja auch nur hie und da ohne Ermüdung einen zu epischem Umfang ausgedehnten novellistischen Einfall.

Einen Beitrag zur Geschichte des italienischen „paysage intime" liefert die Kollektion



ARTURO NOCI — IM ATELIER

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



des jüngst verstorbenen Mailänders EUGENIO GIGNOUS, der, ohne ins Kleinliche zu verfallen, bei poesievoller Auffassung detaillierend verfuhr; das Kabinett mit Skizzen von LORENZO DELLEANI gibt eine bessere Meinung von ihm als das ausgeführte „Letzte Sonnenlächeln". Daß Segantini seine Opfer fordert, zeigt sich an CARLO FORNARA, der, als dessen Erbe und Nachfolger ausgerufen, der Verführung ganz und gar erlegen ist; etwas unfrei bleibt ja auch VITTORE GRUBICY in seinen ähnlich strichelnden kleinen Stimmungsbildern, doch merkt man ihm, der neben Segantini ein Vorkämpfer für diese Malweise war, das Notwendige an. Von allen neueren Bestrebungen unbeirrt, bleibt der ebenfalls in Mailand ansässige FILIPPO CARCANO sich selber treu; sein Ausblick auf die weite Ebene der Brianza mit Feldern und Maulbeerbäumen atmet, leichtflüssig und hell gemalt, eine ungewöhnliche Frische aus. Neben diesem älteren Meister besteht ein jüngerer, GIUSEPPE CAROZZI, mit allen Ehren; was seine Arbeiten auszeichnet, ist der Ausgleich von Gegenstand und Behandlung, so daß man das fertige Gemälde als selbstverständlich hinnimmt. Das sorgfältige Impasto der Farben, die sparsam angebrachten Lasuren machen sich nicht so technisch wichtig, daß man in der Hingabe an die schwermütigen Hochgebirgsstimmungen, die Carozzi als Vorwurf wählt, gestört würde. Auch im Venediger Saal ist die Landschaft hervorragend vertreten durch den schlichten und ergreifenden BATTISTA COSTANTINI, PIETRO FRAGIACOMO (schön in ihrer Stille die Fischerboote auf der sonnenschwülen Lagune), BARTOLOMEO BEZZI, GUGLIELMO und EMMA CIARDI, ZANETTI ZILLA und FERRUCCIO



FÉLICIEN ROPS — HULDIGUNG VOR PAN
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



EMMA CIARDI — SAN MARCO

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

SCATTOLA. Hier sind noch die Elfenbein-Plaketten von ETTORE CADORIN bemerkenswert, anderwärts außer den schon genannten italienischen Bildhauern noch PIETRO CANONICA, ADOLFO APOLLONI (Abb. S. 479), CLEMENTE ORIGO, RAFFAELLO ROMANELLI, Fürst TRUBETZKOI und der ihm Gefolgschaft leistende Tierbildner REMBRANDT BUGATTI. Endlich einige Graphiker: der Radierer VICO VIGANÒ, der Monotypist, wenn man so sagen darf, POMPEO MARIANI, der von grotesken Einfällen überströmende Zeichner ALBERTO MARTINI (Abb. S. 480 u. S. 488), bei dem Humor und Witz immer mehr vom Hohn abgelöst werden.

Die Gerechtigkeit erforderte es, in den italienischen Sälen länger zu verweilen, auf die Gefahr hin, diese engen Spalten zeilenweise nur mit Namen zu füllen, denen wenigstens durch die Gruppierung ihre Bedeutung zu geben versucht wurde. In den von den anderen Nationen in Besitz genommenen Sälen kann summarischer verfahren werden, da nur die Art der Darbietung bei zumeist ohnedies bekannten Werken von Interesse ist. Manchen ist der zugewiesene Raum zu enge geworden; der norwegische Saal, den GERHARD MUNTHE mit Holzschnitzereien nach nationalen Motiven ausstattete, erinnert fatal an einen eilig gepackten Koffer, so sehr sind alle Wände vollgepfropft, zudem ohne Kriterium, worunter FRITZ THAULOW (Abb. S. 481) nicht weniger leiden muß wie Munthe selbst oder die an Munch gemahnenden ARNE KARLI und HARRIET BECKER. Bei den Franzosen sieht sich z. B. der auf intime Betrachtung angewiesene VUILLARD in eine obere Wandecke verdrängt und die Blumenstücke der FANTIN-LATOUR sind ungefähr ebenso übel daran. Der „Triumph eines Condottiere“ von CHARLES HOFFBAUER durfte viel Platz einnehmen, den man gewiß auch den BLANCHE, GANDARA, RAFFAELLI, LUCIEN SIMON, der, wie im vorjährigen Salon, auch hier am schönsten für die moderne Malerei siegt, — für sie alle sprechen die Abbildungen S. 483, 478, 482, 476 — nicht verweigern wird. Für die französische Plastik treten außer JEAN DAMPT und BOURDELLE noch ALBERT BARTHOLOMÉ und FIX MASSEAU (Abb. S. 466) ein,



VII. Internationale Kunst-ausstellung, Venedig ▪ ▪

J. J. SHANNON
AM KAMIN ▪ ▪

in weiterem Sinne LALIQUE mit seinen köstlichen Schmucksachen; COTTET imponiert diesmal hauptsächlich als Radierer, sekundiert von EDGAR CHAHINE. — Daß im deutschen Saale eine erfahrene Hand gewaltet hat, ist ohne Umfrage zu erkennen. Die Werke sind übersichtlich angeordnet, billige Effekte werden vermieden, und der zusammenfassende Rahmen, den ihnen EMANUEL VON SEIDL gegeben hat, ist von ihrer würdiger Vornehmheit. Auch GEROLAMO CAIRATI (Abb. S. 476) beteiligte sich als unermüdlicher Vermittler zwischen Deutschland und Italien an dem Arrangement, stellte aber anderwärts in internationaler Gesellschaft aus. Heimatkunst bietet HANS NADLER mit seinen dörflichen Szenen, ADOLF HENGELER mit einer Landschaft; HANS VON BARTELS, LUDWIG DETTMANN, HEINRICH KNIRR, WALTER LEISTIKOW, ADOLF MÜNZER, SCHRAMM-ZITTAU, — so viele Namen, so viele verschiedene Richtungen, und die Liste wäre fortzusetzen, dürfte gipfeln mit ADOLF HÖLZEL. Um die Plastik hat sich FRITZ BEHN bemüht, der außer einigen lebenswahren Büsten seinen hl. Johannes, der für einen Lübecker Brunnen bestimmt ist, zeigt. Zumal die Kleinplastik, die einen Ruhmestitel Deutschlands für sich bildet, hat sich mit vortrefflichen Stücken eingestellt: eine Diana auf der Hirschkuh von GEORG WRBA, eine Büste in Zinn von WANDSCHNEIDER, der „Wilde Mann" von CARL EBBINGHAUS, ein Brunnenknäblein von PAUL PETERICH, der antikisierende Putto von GEORG RÖMER, Porzellanfigürchen von JOSEF WACKERLE. — Oesterreich ist nach Jahren wieder einmal in Venedig, wenn nicht vollständig, so doch ansehnlich vertreten. Friedlich, schiedlich hat es seine Abordnungen hergeschickt, ein Trüpplein von der konservativen Rechten, und da die eigentliche „Secession" zu Hause geblieben ist, stehen zwei ihr verwandte Vereinigungen, gut organisiert, auf dem linken Flügel. Das sind der Wiener „Hagenbund" und der Prager „Manes", denen der Architekt JOSEPH URBAN



ANDERS ZORN [illegible]

[illegible]

einen aparten Aufenthalt bereitet hat, in einem hell perlgrauen Saal, an dessen Wänden die planmäßig auf Fleckwirkung hin sehr sparsam verteilten Gemälde sich, auch wenn sie, absolut genommen, schwächere Leistungen sind, auf das Vorteilhafteste präsentieren. WALTER HAMPEL (Abb. S. 477), L. F. GRAF und ALEXANDER D. GOLTZ stehen als Porträtisten obenan, HUGO BAAR, PAUL RESS haben ihre besten Landschaften, RAIMUND GERMELA und AUGUST ROTH (Abb. S. 484) Figurales eingeschickt; unter den Tschechen seien der bauernbunte JOZA UPRKA, VIKTOR STRETTI und der Neuromantiker JAN PREISLER sowie der zeichnerisch glänzende MAX SVABINSKY hervorgehoben; auch an Plastik und Kunstgewerbe fehlt es nicht. Einen zweiten, eintönigeren Saal nehmen Mitglieder der Wiener „Künstlergenossenschaft“ ein, zumeist Bildnismaler (ANGELI, LASZLO, POCHWALSKI, VIKTOR SCHARF u. a.), dann der Wiener Sittenschilderer HANS LARWIN, CHARLES WILDA mit einer Szene aus „Turandot“, J. Q. ADAMS mit einem dem holländischen Fischerleben entnommenen Triptychon „die Lebensreise“, und ihm gegenüber wuchtig das düstere „Nach dem Friedensschluß von 1809“ des Tirolers ALBIN EGGER-LIENZ. Da erst unlängst in dieser Zeitschrift ausführliche Abhandlungen über die schwedische und russische Kunst veröffentlicht wurden, bedürfen ihre Säle keiner eingehenden Besprechung. Unter den Schweden macht sich eine Dame, ANNA BOBERG, bemerkbar, doch ihre nördlich exotischen Landschaften und Marinen von den Lofoten wirken nicht eben überzeugend, so fleißig sie studiert sein mögen. Rußland nimmt zum erstenmal als künstlerische Großmacht an einer Venediger Ausstellung teil, wo u. a. der barbarisch grelle MAIJAVIN freilich schon bekannt ist, aber diesmal erst ins rechte Licht gerückt wird, als ein Rücksichtsloser unter den in allen Abstufungen französelnden Genossen; nur SJEROFF's Porträt des Zaren steht unter englischem Einfluß; volkstümliche Urkraft erfüllt das Familienbildnis von BORIS KUSTODIEFF, literarisch gesiebtes Aesthetentum die Rokoko-„Evokationen“ SOMOFFS. — Den größten Schmuck der englischen Abteilung bildet doch die dekorative Malerei von FRANK BRANGWYN, der auch wieder durch Radierungen imponiert, nicht die Serie von Porträts JOHN SARGENTS, da die besten von ihnen, die männlichen, welche den Meister in seiner ganzen geistigen Herrschaft zeigen, durch etliche von leerer Virtuosenmache be-



JEAN FRANÇOIS RAFFAËLLI MÄDCHEN MIT HUND
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



GEROLAMO CAIRATI AUS EINEM ALTEN RENAISSANCEPARK



ALESSANDRO MILESI SZENE AUS DER „LOCANDIERA“ VON GOLDONI
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig





EUGEN VON BLAAS — MÄDCHEN VON CAMPALTO
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

einträchtigt werden. — Die Feinschmecker fühlen sich in dem Kabinett wohl, das ausschließlich holländische Aquarelle birgt. Außerhalb der Niederlande hat man kaum je eine so vollständige und so herrliche Sammlung gesehen: JOSEF ISRAELS, JACOB MARIS, CHRISTOFFLE BISSCHOP, ein Stilleben des im Ausland fast ungekannten Rembrandtsprossen FLORIS VERSTER, JAN VETH mit dem Brustbild einer Greisin (die Tragödie des Alters!) seien beispielsweise genannt.

L'arte del sogno lautete für die in einem internationalen Saal vereinigten Werke das Paßwort. „Traumkunst" — wie klingt dies dehnbar und zugleich pedantisch einengend, denn man kann darein ebensowohl alle Kunst einbegreifen, wie es bloß auf die Darstellung des Unwirklichen beschränken. Also mochte das einmal festgestellte Programm immer seine Entsprechung finden, und in der Tat ladet ein so peinlich der Natur nachgehendes Porträt wie das von OSKAR ZWINTSCHER (Abb. S. 467) eher zum Träumen ein als manche krasse oder leere Vision. Die dekorative Ausstattung des Saales, von GALILEO und CHINO CHINI ist recht gelungen, vermag aber doch nicht als einigendes Band für die stilistisch widerstrebenden Gemälde zu wirken. Ein akademisch schablonenhafter „Prometheus" des WALTER CRANE ist unerträglich in der Nähe des kühn impressionistischen ANGLADA, ein schwermütiges Stimmungsbild wie die „Trauer-



ANTONIO DE LA GANDARA — BILDNIS
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



ADOLFO APOLLONI — DIE WEINERNTE
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

weiden« des GUIDO MARUSSIG ist beeinträchtigt durch die Nachbarschaft der haltlosen Farben-Phrasen PLINIO NOMELLINIS, dem GAETANO PREVIATI noch immer vorzuziehen ist, wenn er auch in seinem Triptychon „Der Tag« nicht über die übliche Allegorie hinauskommt und immermehr Zeichnung und Erfindung seiner maltechnischen Theorie opfert. Für viele Mißgriffe, die einem ästhetisch feiner organisierten Beschauer Albdrücken verursachen, entschädigen die phantasievollen und emailartig farbensatten Tafeln des MARIUS PICTOR, der in Italien an Glanz des Kolorits, für das er sich von den Rezepten der Alten belehren ließ, nicht seinesgleichen hat.

Von der Ausnahmsstellung Belgiens war schon die Rede. Es hat glücklich die Räume und was sie bergen, disponiert, ohne aufdringlichen Prunk und ohne Engherzigkeit. In einer Flur plätschert kühl ein Brunnen, hüben und drüben die Kabinette für die Graphiker RASSENFOSSE und ROPS (Abb. S. 471) sowie für die mystischen Aquarelle von KHNOPFF und die sprühenden Guaschen des HENRI CASSIERS. Dann der Hauptsaal mit einem Durchblick auf ein Gruppenbild VAN RYSSELBERGHES (eine Vorlesung des Dichters Verhaeren), das ebenso wie ein Frühwerk des EVENEPOEL, welches seinen Ruhm begründete (Abb. S. 480), das Museum von Gent herlieh. Der niederdeutsch schwere Ernst des LAERMANS und der flammende Symbolismus des DELVILLE hat Platz gefunden neben dem froh im dekorativen „Tanz« schwärmenden FABRY

und der jüngern, dem Realismus ergebenen Generation mit OPSOMER („Die Klatschweiber") und WAGEMANNS. Zu vielen andern ausgezeichneten Namen wären die der Plastiker LAGAE, ROUSSEAU, DILLENS und DE VREESE (Medaillen und Plaketten) zu nennen. MINNE hat außer kleineren Werken ein Fragment seines Denkmals für Rodenbach dargeboten, auch „Traumkunst", wenn man so will, aber ebenso wie alle bunten oder düsteren Farbengebilde ringsum ein Schlüssel zu der Welt des Schönen, die an jedwedem Ding erschaut wird, wenn man darüber hinaus sie ahnt und selbst im Herben und Häßlichen als Kunstwerk erträumt.

BRIEFE VON HANS VON MARÉES

Im neuesten Heft von ›Kunst und Künstler‹ teilt Robert Graf eine Reihe von Briefen von Hans von Marées aus den Jahren 1873–1877 mit, welchen wir folgende interessante Stellen entnehmen:

Die erste Bedingung, um in einer Kunst etwas Gutes zu leisten, ist der Takt. Hier stehe ich nun schon da wie Faust. Denn um zu erklären und deutlich zu machen, was ich damit meine, müßte ich schriftlich viele, viele Seiten ausfüllen, wobei dann allerdings sich auch herausstellen würde, daß eben dieser Takt die erste und auch die letzte Bedingung zu allem künstlerischen Treiben in sich schließt. Ist man sich nahe, so bieten sich tausend Gelegenheiten dar, die einem den Ausdruck der eigenen Gesinnung und Meinung erleichtern; und auch wenn man lange zusammengelebt, kann einer dem anderen mit wenig Worten viel sagen, doch so auf Distanze zu wirken, befällt mich doch bei meiner mangelhaften Ausdrucksweise die Furcht, mißverstanden zu werden. Und



HENRI EVENEPOEL — DER SPANIER IN PARIS
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



FRITZ THAULOW AN DEN UFERN DER SCHELDE
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



LUCIEN SIMON SOMMERTAG
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

zumal bei einer Kunst, die Dinge sagen soll, für die keine Worte gemacht sind. Bei der größten Achtung für Ihre Auffassungskraft. Indessen erscheint es mir ganz richtig, daß Sie jetzt ein Stilleben malen. Ich mache Sie, piccola pittrice (verzeihen Sie diese Interjektion), darauf aufmerksam, daß Sie dabei niemals einen Gegenstand für sich betrachten, sondern stets beobachten, wie sich derselbe zu seiner Umgebung verhält, sei es nun in seiner Begrenzung d. h. Form, oder auch in der Farbe. Wenn Sie sich das zur Gewohnheit machen, so werden Sie bald dahinter kommen, daß man rund malen kann, ohne zu modellieren. Unser Auge nimmt zunächst in der Natur nur verschieden begrenzte und gefärbte Flecken wahr und nur unsere Erfahrung und unser Wissen lassen uns auch die ganzen Gegenstände erkennen. Schon die bloße naive Nachahmung dieser Flecken bringt stets eine gewisse Täuschung hervor. Davon würde ich an Ihrer Stelle ausgehen, weil Sie auf diese Weise zuerst dazu kommen, die Mittel, mit denen man nachahmt, zu beherrschen. Ganz falsch ist es, sich die Manier, die Handgriffe eines andern anzugewöhnen, weil man sich damit einen Block zwischen die Augen und die Natur, der besten Meisterin, setzt.

* * *

. . . — Wie die meisten Menschenkinder stehe ich morgens auf. Ohne weiteren Verzug, als den Genuß von etwas gefrorner Limonade, gehe ich an die Arbeit. Zuerst also den Arbeitern ihre Tagesarbeit bestimmen, das heißt, die Größe des Stückes Mauer angeben, das ich bemalen will. Dann wird einige Stunden nach dem Modell in Oel gemalt, und zwar in der größten Eile; dann ist der Grund präpariert, und da muß nun oft kolossal viel an einem Tage zusammengearbeitet werden, bei welcher Gelegenheit nicht nur Kopf und Hand, sondern auch der ganze Körper in Anspruch genommen wird, da man oft recht verzweifelte Stellungen einnehmen muß. Bei einer solchen Geistesgegenwart verlangenden Arbeit vergißt man zwar selbst die erdrückende Hitze, aber ist der Abend herangenaht, so ist man auch zu allem unfähig. Dann laß ich mich höchstens von einer Leib und Seele erschütternden Carosetta zum kleinen Hafen hinfahren und mir von der See den Rest geben.

* * *

. . . — Wenn ich sicher wäre, daß die Wesen ohne Schnurrbart so verschwiegen wären wie die mit, so würde ich Ihnen jetzt sehr — sehr viel zu sagen haben. Doch wollen wir jetzt einmal zuerst mit Ihnen beginnen, in Paranthese, an meine barsche Manier müssen Sie sich nun schon gewöhnen. Wenn Sie zufrieden mit sich wären, so wäre auch alle Hoffnung verloren, denn das müssen Sie wissen, daß der Künstlerstand der wahre Stand der Unzufriedenheit mit sich ist. Je weiter man gelangt, desto größere Ansprüche stellt man an sich; das alte Sprichwort: lang ist die Kunst, kurz ist das Leben, bewährt sich nur zu sehr als zutreffend. Uebrigens bin ich auch nicht direkt der Ansicht, daß der Schnurrbart das alleinseligmachende Mittel zu leisten ist; jedoch sind den Frauen größere Hemmnisse in den Weg gelegt. Vor allen Dingen hinderlich ist es ihnen, daß sie vorzugsweise und in erster Linie Damen sein wollen, mit anderen Worten, die Männer mehr vom Leisten abhalten, anstatt sie darin, wie ihre Geschlechtsgenossinnen, die Musen, anzueifern und zu bestärken. Wer etwas leisten will, darf den Teufel darnach fragen, was man sagt, sondern muß unverrückt sein Ziel vor Augen haben; und das soll nicht ganz leicht sein. Man muß sich mehr für eine Sache, als für die Leute interessieren. Vor allem aber muß man lernen, das Gute vom Mittelmäßigen zu unterscheiden; das ist der einzige Weg zum Heil. Glauben Sie nicht, daß ich Sie einschüchtern will, sondern ich gebe Ihnen nur zu überlegen, was doch erwähnenswert ist. Bei allen Leistungen von dauerhaftem Werte spielt der Charakter eine größere Rolle als man glaubt. Das größte Hindernis bleibt stets die gute Gesellschaft; um comme il faut zu sein, bedarf es nicht mehr Verstandes, als des eines Nußknackers, während die verlangten erbärmlichen Rücksichten den Gescheiten seiner besten Zeit und besten Gedan-



ALBERTO MARTINI DIE SCHÖNHEIT DES WEIBES
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig



VII. Internationale Kunst-ausstellung, Venedig ▪ ▪

J. E. BLANCHE
CHERUBINO ▪

ken berauben. Ein Mann kann sich über dergleichen Dinge mit Leichtigkeit hinwegsetzen: aber einer jungen Dame dürfte das schon eine schwierige Aufgabe sein, wenn auch nicht unmöglich. —

* * *

. . . — Denn nichts ist trauriger in der Welt als Mißverstehen, und man soll vom Apfel nicht verlangen, daß er auch eine Rose sei. — . . .

* * *

Ich bin überzeugt, daß mein Streben nach Klarheit und Wahrheit in Kunst und Leben des Lohnes nicht entbehren wird. — Ich gedachte, nach Deutschland zu gehen, doch nach reiflicher Ueberlegung habe ich das aufgegeben, ich darf mich nicht zu sehr zerstreuen und werde Ischia als Badeort und Villegiatur benutzen, und vielleicht finde ich an jener homerischen Küste auch eine Bucht, an der ich die künftige Villa erbauen kann. Das Geplätscher der Meereswogen ist unbedingt notwendig zu einem ersprießlichen Landaufenthalt. . . .

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

LEIPZIG. Bei den Kollektivausstellungen, die jetzt bei den Kunstvereinen außerhalb der Kunstzentren wahrscheinlich der Einfachheit im Geschäftsbetrieb halber so über alle Maßen beliebt sind, sonst aber von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus in den seltensten Fällen gerechtfertigt erscheinen, ist es zuweilen interessant, wie oft so ganz entgegengesetzt geartete Leute mit ihren Bildermassen einander gegenübertreten. Auf der einen Seite temperamentvolle Leichtigkeit, Geschmeidigkeit, Eleganz; auf der anderen kraftlose Schwerfälligkeit, Quälerei, Langweile; auf der dritten stürmisches Drängen gepaart mit kraftvoller Schwerfälligkeit und Gepolter. Ein ähnliches Bild der Gegensätze entrollt diesmal die Ausstellung des Kunstvereins. — Im Oberlichtsaal gastiert Prof. HIERL-DERONCO mit einer großen Kollektivausstellung, die schon gelegentlich ihrer Vorführung bei Heinemann in München an dieser



AUGUST ROTH — HERBST

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

V. MUSSATOFF
HERBST

Stelle besprochen wurde. — In den Nebenräumen hat die Leitung zu Ehren des greisen vortrefflichen THEODOR FLINZER-Leipzig eine Jubiläumsausstellung arrangiert, die in Originalen und Reproduktionen das ganze Lebenswerk dieses prachtvollen Künstlers und Humoristen darbietet. Es ist eine Freude und das Herz geht einem auf, so von einem Blatt zum andern zu wandern. Diese Fülle der lustigen Einfälle und diese eminente Ausdrucksfähigkeit der Zeichnung. — Eine weitere Sonderausstellung bietet uns MAX SELIGER, der Direktor der Kgl. Sächs. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe. Den größten Raum nehmen die Kartons für Mosaiken ein; und mit Hilfe von Anwendungsproben und einer geschriebenen Abhandlung über die Geschichte und die Technik des Mosaik versucht uns der Maler seine Entwürfe nahe zu bringen. Bei jeder Technik kommt es natürlich auf den Künstler an, der sie handhabt. Der eine kann mit Leichtigkeit etwas daraus machen, was einem andern mit erschreckend viel Schweiß nicht gelingt. Ich wünschte, auch unsere moderne Architektur würde diese Technik mehr heranziehen. Die ausgestellten Kartons wurden zum Teil für die Berliner Hofkirche ausgeführt. Eine Anzahl von Bildern in Oel, Guasche und Aquarell, sowie einige Zeichnungen in Blei und Rötel runden die Ausstellung ab. — Zum Schluß möchte ich noch die Gedächtnisausstellung für den im vorigen Jahr in Meran verstorbenen Porträtmaler WALTER QUECK von hier erwähnen, die die aufsteigende Linie in seinen Leistungen mit Deutlichkeit zum Ausdruck bringt, namentlich in den Bildnissen, wo man annehmen darf, daß sie vollständig frei und ohne Konzessionen entstanden sind.

rgm.

MÜNCHEN. *Karl Gussow-Ausstellung im Kunstverein.* Der umfangreiche künstlerische Nachlaß des im März hier verstorbenen Professors KARL GUSSOW, der einige Wochen im Münchener Kunstverein ausgestellt war, ließ erst die Stellung und Bedeutung Gussow's im modernen Kunstleben erkennen. Man entdeckte in Gussow's Arbeiten einen der Moderne sehr nahestehenden Künstler. Nun ist der Name Gussow bereits schon wieder ein Kennwort für den malerischen Realismus der siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts geworden. Es ist erstaunlich wie früh reif dieses Talent war. Seine Porträtstudien aus den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erinnern in der Kraft ihres realistischen Ausdruckes an frühe Arbeiten von Lenbach. In den siebziger Jahren marschiert Gussow mit Menzel, Trübner, Leibl in einer Linie. Er gehörte zur Avantgarde. Beinahe gelingt es ihm, als Porträtmaler Berlin zu erobern. Später zieht er sich aus dem Getümmel der Weltstadt in die Stille seines Pasinger Tuskulums zurück, malt, studiert und experimentiert. Die technische Seite der Malerei zieht ihn mächtig an. Er ist der erfolgreiche Vorkämpfer der Gesellschaft für rationelles Malverfahren. Die Frucht seiner langjährigen Tätigkeit und seiner Studien auf diesem Gebiete legte er in einem Buche nieder, das er einen Tag vor seinem Tode beendet hat.

A. H.

WIESBADEN. Um auch ihrerseits »ein Scherflein zu dem Festesreigen beizutragen, der sich anläßlich der Eröffnung des Fünfmillionenkurhauses in der Taunusbäderstadt abspielt«, hat die »Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst«, der diesmal sogar die Unterstützung der Stadt zuteil wurde, im Augenblick, als das Kurhausprovisorium seine Tätigkeit einstellte, in dessen Konzertsaal eine BARTHOLOMÉ - Ausstellung veranstaltet, deren Mittelpunkt ein von der Firma *Keller & Reiner* beschaffter Originalabguß des großen Totendenkmals vom Père-Lachaise bildet. Die Aufstellung des riesigen Werkes ist eine höchst gelungene, das Denkmal wirkt wie in den Raum komponiert; dabei ist der Eindruck des Originals (außer durch passende Tönung) dadurch täuschend erreicht worden, daß man den auf die Nische mit dem toten Elternpaar zuführenden Kiesweg samt dem zugehörigen ansteigenden Rasenrain in einer Länge von sechs Meter nachgebildet hat. Es erübrigt wohl, hier auf das Denkmal selbst nochmals des näheren einzugehen. Von gewisser Seite ist jüngst BARTHOLOMÉ als ein »besserer Akademiker« bezeichnet worden. Wer möchte leugnen, daß ihm die Originalität der Konzeption und Formgebung eines

JAN STURSA PUBERTÄT
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

Rodin abgeht? Auch unser Hildebrand, der manchem noch immer als ein »besserer Klassizist« anrüchig ist, obwohl er nur ein Klassiker ist (ganz im Sinne der Anschaulichkeit eines Goethe, nicht in dem eines Schiller), überragt den Franzosen an bildnerischer und plastischer Kraft ohne Zweifel! Aber trotzdem, wer vermöchte sich dem unmittelbaren Gefühlsausdruck zu entziehen, der von dieser gewaltigen Symphonie des Schmerzes, der Verzweiflung, der Trauer und schließlichen Erlösung auf jedes von Kunsttheorien nicht verbildete Herz ausströmen muß? Wer vermöchte den wundervollen Rhythmus dieser von Canova angebahnten, hier so genial wieder aufgenommenen Kompositionsweise zu übersehen? Wie gering erscheint der vom streng plastischen Standpunkt immerhin rügbare Fehler der Verquickung des Reliefmäßigen und Rundplastischen gegenüber den ungeheuerlichen Sünden gegen den Geist der Plastik, die unsere sogenannte Denkmalkunst diesseits wie jenseits der Vogesen allüberall, auf Märkten und Gassen, wie auf den stillen Gefilden des Friedhofs begangen hat? Der Canovasche Grundgedanke: die Architektur des Grabmals — das in unserem Falle durch das Eingangstor zum Jenseits ersetzt ist — mit den Figuren so zu vereinigen, daß es als bildmäßige, reliefartige Darstellung seiner selbst auf den Beschauer wirkt, ist von Bartholomé aufs glücklichste festgehalten und durch Annäherung der figürlichen Darstellungen ans Relief (wenn auch der Reliefstil noch nicht ganz konsequent beibehalten wurde) weiter ausgebildet worden. — Gegen dieses Hauptwerk können die anderen Arbeiten mit einer Ausnahme nicht aufkommen; diese betrifft die seit Düsseldorf allgemein bekannt gewordene Kolossalgruppe »Adam und Eva«, bei der Vertreibung aus dem Paradiese sich gegenseitig in ihrem Schmerze tröstend. Hier ist wieder jeder noch so leise Ausdruck der Trauer, des Schmerzes, der Tröstung, sei es in den Köpfen, sei es in den Händen, mit einer Schärfe und Sicherheit gesehen, die stets aufs neue ergreift und erschüttert. Deutlich hat man hier wie vor dem Totendenkmal den Eindruck: eine an sich keineswegs überragende Begabung wurde durch einen großen Schmerz derart sensibel für eine bestimmte Gruppe von Ausdrucksbewegungen, daß ihr auf diesem Gebiete auch das Höchste gelingen konnte. Auch der vielfach in Abbildung verbreitete, naturalistisch bemalte »Christus am Kreuze« ist gesättigt von dieser unendlichen Tiefe des Schmerzes. Von den Bildern dagegen läßt sich mit dem besten Willen kaum etwas Gutes sagen; sie stehen unter dem Einfluß des »Bouguereau's des Naturalismus«, wie Degas einmal treffend und bissig Bastien Lepage charakterisierte, und sind Durchschnittsarbeiten gewöhnlichster Art. Und in den übrigen *plastischen* Werken wird *der* vielfach das eigentliche plastische Empfinden vermissen, der an den klassischen Leistungen unseres Hildebrand das Auge geschult hat. Dazu fällt nicht gerade vorteilhaft auf, daß die meisten Arbeiten, soweit sie nicht das Thema »Junges Mädchen bei der Toilette« variieren, Wiederholungen der Motive des großen Denkmals sind. Wie der Künstler dabei die Mutter mit dem toten Säugling aus der Reihe links herausnehmen und als Einzelgruppe im Rundfigurenstil gestalten mochte, ist schwer zu verstehen. Man steht zunächst ratlos vor dieser klumpigen Masse, die noch dazu trotz des Mangels aller sprechenden Konturen in dunkler Bronze ausgeführt ist, bis man mit Mühe und durch Vermittlung der Gestalten am Denkmal entziffert hat, wo die einzelnen Teile hingehören. Von um so größerer Wirkung ist die tiefergreifende Marmorwiederholung des toten Elternpaares (Kniestück) in $^1/_3$ Lebensgröße. Allgemein bekannt geworden ist die reizvolle Aktgruppe »Das Nest«, vier oder fünf zarte Frauenkörper vom Rücken gesehen. Was die Ausstellung als solche anlangt, so wird jedem, mag er das Original bereits gekannt haben oder nicht, die Stunde unvergeßlich bleiben, die er in dem ernst und festlich zugleich geschmückten, kathedralenartig wirkenden Raume vor einem jener gewiß seltenen Werke gestanden hat, das das Herz des einfachsten Mannes zu rühren vermag und doch zu den Höhenwerken der Kunst gehört. G.

MÜNCHEN. Im *Kunstverein* stellt der Stuttgarter HERMANN ZERWECK einen Zyklus von Handzeichnungen, »Mein Gehölz« betitelt, aus. Jene eigenartigen Urwälder, Felswildnisse und lichten



HANS BITTERLICH — DAS NEUE KAISERIN ELISABETH-DENKMAL IN WIEN

Fernblicke, denen man am Südfuße der Alpen begegnet. Das Gegenständliche an diesen Werken, die nur immer und immer wieder die Natur in ihrer vollen Schönheit und Harmonie verherrlichen, ist indes gleichgültig, die formale Kultur alles. Eine Strichführung, die in ihrer Feinheit, Einfachheit und Ausdrucksfähigkeit Vogelers Kunst übertrifft. Und ein freudiger Rhythmus, ein Gefühl für Gliederung der Massen, ein Reichtum, die durchaus wesensverwandt den hervorragenden Eigenschaften der Gemälde von Zerwecks Landsmann Reiniger sind. Für dekorative Fernwirkung eignen sich diese köstlichen Blätter allerdings nicht. Man möchte sie in einer Mappe vereinigt oder als Schmuck wesensverwandter Bücher verwendet sehen. Jedenfalls verdienen sie große Beachtung. I. B.

MÜNCHEN. Auf der Jahresausstellung im Glaspalast wurden vom bayerischen Staat angekauft: die Oelgemälde WILHELM V. DIEZ †, ›Alte Frau mit Katze und Bierkrug‹; WILHELM V. DIEZ, ›Waldinneres‹; GEORG MAYER-FRANKEN, Stilleben; von EDMUND HARBURGER †, ›Wirtsstube Stafflach am Brenner‹, Interieur aus Nürnberg, zwei Interieurstudien aus Tirol; PAUL V. RAVENSTEIN, ›Blick ins Tal‹; LEO PUTZ, Bildnis; ALFRED BACHMANN, ›Sonnenaufgang‹ (Pastell); RUDOLF SIECK, ›April‹ (Tempera); RENÉ REINICKE, ›Beichte‹ (Aquarell).

NEUE DENKMÄLER

NEU-RUPPIN. Am 8. Juni wurde das von Professor MAX WIESE geschaffene Denkmal für Theodor Fontane enthüllt.

WIEN. Am 4. Juni wurde das *Denkmal für Kaiserin Elisabeth* (Abb. S. 487) enthüllt, das, aus dem Erträgnis der Sammlungen in ganz Oesterreich errichtet, nun in das Eigentum des Kaisers übergeben wurde, in dessen öffentlichem ›Volksgarten‹, der Hofburg gegenüber, es endlich seinen richtigen Platz gefunden hat. Endlich, denn die Ergebnisse einer allgemeinen, schier trostlosen Konkurrenz, — für den künstlerisch wertvollen Entwurf Franz Metzners, der sich damit in Wien einführte, stimmte nur eine Minderzahl der Preisrichter, — und auch die eines engern Wettbewerbs hatten wieder ein ›Monumentalunglück‹ befürchten lassen. Zu Professor HANS BITTERLICH, auf den schließlich die Wahl fiel, gesellte sich als Mitarbeiter Oberbaurat FRIEDRICH OHMANN, und das Einvernehmen der beiden Künstler förderte nach mehrjährigem Bemühen den Plan soweit, daß man sich des vollendeten Werkes freuen darf. Dem Lärm der Straßen möglichst entrückt, der dem stadtflüchtigen Wesen der Kaiserin wenig entsprochen hätte, steht das Denkmal inmitten einer architektonischen und gärtnerischen Anlage, welche Ohmann derart gliederte, daß man auf die Plastik allmählich hingeleitet wird. Baumgänge geben die Richtung, ein vertieftes Rasenparterre ermöglicht eine Steigerung des Terrains nach dem grünen Naturtempel hin; inmitten dessen Laubwänden ein großes viereckiges Becken mit Wasserpflanzen und kleinen Springbrunnenbassins, seitlich zwei Wandnischen, auch von Wasser belebt und sparsam ornamentiert, weiten den idealen Raum. Um einige Stufen erhöht, vor einer durchbrochenen Balustrade, über die grüne Ranken rieseln, und von hohen Bäumen beschirmt, erhebt sich das eigentliche Monumentalbild. Dem Künstler war es darum zu tun, in dem Porträt der Kaiserin ein Erinnerungsbild an die frühe Zeit ihres später die Einsamkeit suchenden Lebens zu schaffen; nur die Haartracht blieb fast unverändert, das Kostüm weicht gänzlich von dem durch die Mode vorgeschriebenen ab. Zu Gunsten der ruhigen Wirkung der Gestalt, die akademisch korrekt ist und als Ganzes erst durch die hinzukomponierte Umgebung einen romantisch-elegischen Ausklang findet, wurde auf alle Details und symbolisierenden Zutaten verzichtet; zwei kauernde Leonberger Hunde sind in ihrer breiten Stilisierung nur als vermittelnde Voluten gedacht. Die überlebensgroße Sitzfigur aus Laaser Marmor schimmert dominierend in ihrer Weisse, da sie geschliffen und zum Teil poliert wurde. Matter ist das Material der Segmentwand und des weitläufigen Sockels, ein marmorartiger Kalkstein aus Istrien. Andere Architekturteile, auch zwei Urnen tragende Säulen, bestehen aus grauem Kärntner Marmor. Doch die einem Gartendenkmal angemessene Polychromie fügen erst die als Füllungen überall angebrachten Blütenpflanzen hinzu, deren Anordnung flächenweise oder in Blumenkübeln die Linien der Architektur anmutig begleitet. K.



ALBERTO MARTINI BUCHZEICHEN
VII. Internationale Kunstausstellung, Venedig

PERSONAL-NACHRICHTEN

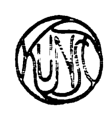
KARLSRUHE. Dem Marine- und Landschaftsmaler RUDOLF HELLWAG in Karlsruhe, der sich um die Beteiligung der englischen Maler an der diesjährigen Mannheimer Jubiläums-Kunstausstellung und um das Arrangement derselben selbst als Adlatus von Professor Ludwig Dill sehr verdient gemacht hat, wurde vom Großherzog von Baden der Professortitel verliehen.

GESTORBEN: in Wien im Alter von 53 Jahren der Maler CHARLES WILDA, besonders bekannt geworden durch seine Märchenbilder ›Gulliver und die Riesenfräulein‹, ›Prinzessin Turandot‹; aus seinen früheren Schaffensjahren stammen eine Reihe von Werken, die das Leben des Orients schildern. Auch als Porträtist hatte Wilda einen guten Ruf.

Redaktionsschluß: 18. Juni 1907 Ausgabe: 4. Juli 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

Albert von Keller pinx. Mezzotinto Bruckmann

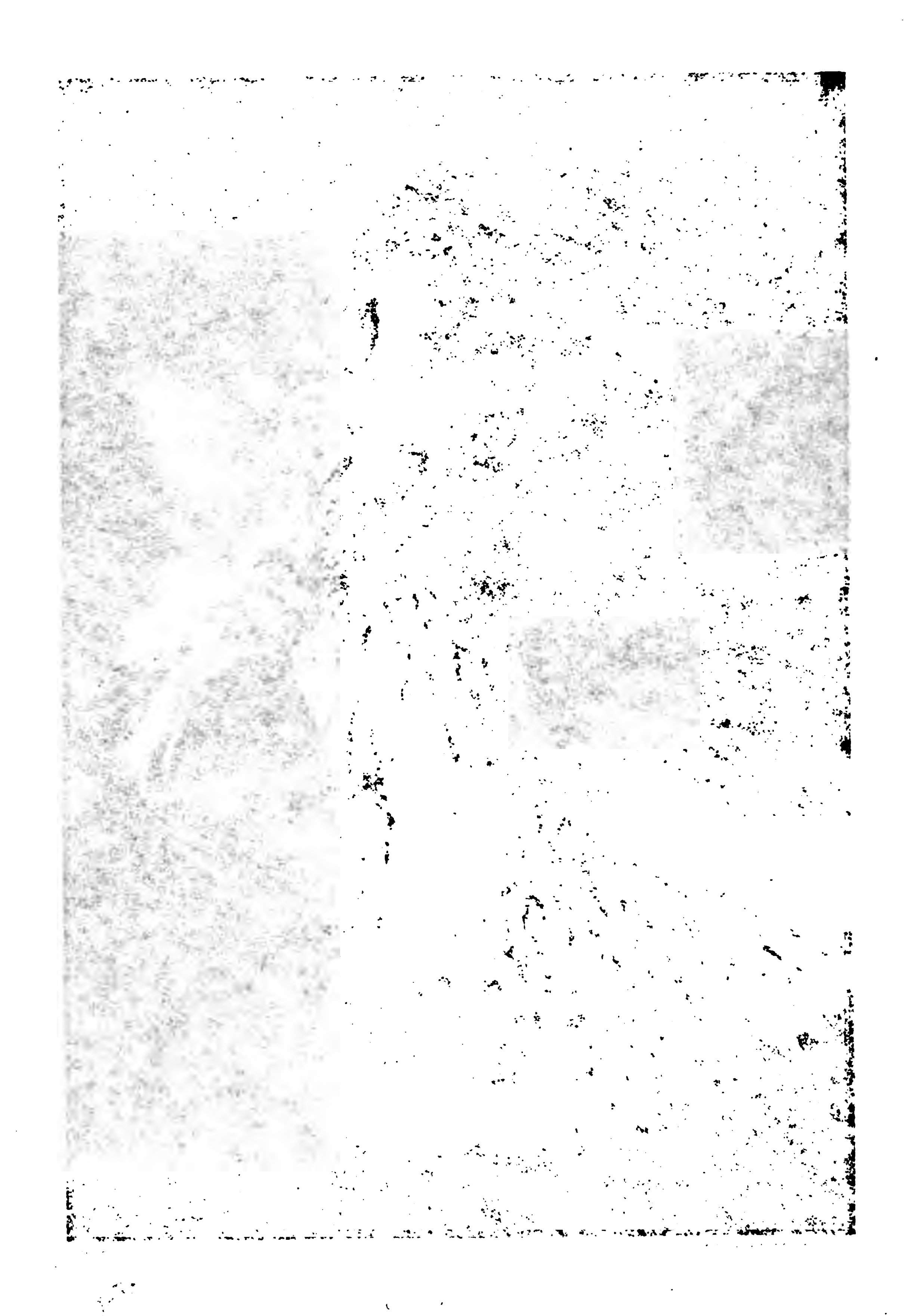
Bildnis





DIE M[illegible]

Das süddeut[illegible]
dustriezentr[illegible]
sidenz Mannheim is[illegible]
300jährigen Stadtjubil[illegible]
anstaltete internationale [illegible]
wofür ein eigens mo[illegible]
entsprechendes Ausstel[illegible]
fessor BILLING [illegible]
nach 100jähriger Ruhe[illegible]
Reihe der deuts[illegible]
Es lag von vornher[illegible]
Absicht, hier wiede[illegible]
des unbedingt Bes[illegible]
vom Kunstschaffen d[illegible]
wärtigen Kulturnat[illegible]
der so glänzend ver[illegible]
läumsausstellung vor[illegible]
und es mußte daher als [illegible]
Griff erscheinen, daß nun a[illegible]
die Leitung und Organis[illegible]
hierin längstbewährten, [illegible]
sinnigen Fachmann, Professor [illegible]
von der Karlsruher Kunst[illegible]
und unumschränkt übertragen wurde. [illegible]
hat auch die ihm gestellte schw[illegible]
ehrenvolle Aufgabe in glänzender [illegible]
löst und so darf sich die Mannheimer [illegible]





HANS BÜHLER — DEM UNBEKANNTEN GOTT

Mannheimer Internationale Ausstellung

DIE MANNHEIMER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG 1907

Von Dr. Karl Kölitz

Das süddeutsche Handelsemporium und Industriezentrum, die alte Pfalzgrafen-Residenz Mannheim ist durch die zur Feier ihres 300jährigen Stadtjubiläums von derselben veranstaltete internationale Kunstausstellung — wofür ein eigens monumentales, sehr zweckentsprechendes Ausstellungsgebäude von Professor Billing in Karlsruhe errichtet wurde — nach 100jähriger Ruhepause wieder in die Reihe der deutschen Kunststätten eingerückt. Es lag von vornherein in der ganz bestimmten Absicht, hier wieder eine Elitevorführung des unbedingt Besten und Charakteristischen vom Kunstschaffen der verschiedenen gegenwärtigen Kulturnationen — ähnlich wie in der so glänzend verlaufenen Karlsruher Jubiläumsausstellung vor fünf Jahren — zu geben und es mußte daher als besonders glücklicher Griff erscheinen, daß nun auch hier wiederum die Leitung und Organisation des Ganzen dem hierin längstbewährten, tatkräftigen und feinsinnigen Fachmann, Professor Ludwig Dill von der Karlsruher Kunstakademie, rückhaltlos und unumschränkt übertragen wurde. Derselbe hat auch die ihm gestellte schwierige, aber ehrenvolle Aufgabe in glänzender Weise gelöst und so darf sich die Mannheimer Ausstellung — wenn auch nicht der Quantität nach, denn danach wurde absichtlich wahrlich nicht gestrebt, sondern ganz allein der Güte der in ihr vorgeführten Kunstwerke nach —, zu den allerbesten, geschmackvollst und sorgfältigst ausgewählten Darbietungen auf dem Gebiete der modernen bildenden Künste in diesem Jahre rechnen. Gewiß hat es seine großen Schwierigkeiten für einen, auf dem Gebiete der bildenden Kunst bisher kaum genannten Ort — wie die fast nur durch ihren Handel und ihre Industrie weltbekannte Stadt Mannheim —, namentlich aus dem Auslande so viele hervorragende Kunstwerke zusammen zu bekommen, aber es gelang dennoch dem umsichtigen, energischen Leiter der Ausstellung, auch darüber vollkommen Herr zu werden, und in seinem geschmackvollen Werke ein geschlossenes, einheitliches, charaktervolles und übersichtliches Bild des so überaus vielseitigen modernen Kunstschaffens der verschiedensten Kulturnationen uns vorzuführen. Natürlich begegnen wir auch hier einigen alten Bekannten von den früheren großen Kunstausstellungen her, was sich ja nicht ganz vermeiden läßt und zudem auch bei einem kleineren Platz wie Mannheim, der früher überhaupt, so zu



HUGO KAUFMANN EITELKEIT
Mannheimer Internationale Ausstellung

sagen noch nie eine eigentliche bedeutende Kunstausstellung hatte, nicht weiter auffallen kann. Da die Stadt in politischer Hinsicht seit hundert Jahren zum Staate Baden gehört, so beginnen wir auch hier zuerst mit der Kunst dieses Landes, d. h. kurz gesagt der diese nahezu vollständig in sich begreifenden Karlsruher Schule. Obwohl Professor DILL derselben seit einer Reihe von Jahren angehört, weiß er sich doch absolut frei von künstlerischem Lokalpatriotismus, der bekanntlich nicht immer die erfreulichsten Blüten treibt und hat daher die Anzahl der heimischen Künstler im Zusammenarbeiten mit einer nur hier tätigen heimatlichen Jury auf etwa ein halbes Hundert Auserlesener beschränkt.

Wie billig, geziemt es hier mit den hervorragendsten Meistern der Karlsruher Schule zu beginnen. HANS THOMA hat zwei ältere, ganz hervorragende Werke, den „Wasserfall mit Nymphen“ (s. Abb. S. 501) und „Charons Fahrt in die Unterwelt“, sowie ein entzückendes reifstes Bild seiner letzten Zeit „Die Birken“ im sonnigen duftigen Schwarzwaldtal gesandt; von seinen Schülern nennen wir den reichbegabten ALBERT HAUEISEN mit seiner urwüchsigen, groß angelegten „Bäuerin bei der Feldarbeit“, den ihm geistesverwandten KARL HOFER mit seinen monumentalen weiblichen Figuren, sowie den jugendfrischen HANS BUEHLER mit dem großen ergreifenden Werke „Dem unbekannten Gott“ (s. Abb. S. 489), das eine fast schon meisterliche Hand verrät, und den originellen, als Graphiker wohlbekannten E. R. WEISS, der hier durch treffliche Blumen- und Gartenstücke würdig vertreten ist. WILH. LEIBL und sein großer Schüler WILH. TRÜBNER brillieren durch ältere geistvolle Porträts, unter denen wir das energische charakteristische des Dichters Martin Greif besonders erwähnen möchten, wie auch sein Schüler HANS MEID und seine begabte Gattin und Schülerin ALICE TRÜBNER durch ihre



◆ Mannheimer Internationale Ausstellung

CONSTANTIN HALFORD
DIE ROSE ALLER ROSEN

musterhaften, monumental aufgefaßten „Stillleben“ und die Ansichten aus dem Park des v. Rothschildschen Schlosses Hemsbach an der Bergstraße, dem Sommeraufenthalt des Künstlerpaares. Von SCHÖNLEBER ist eine Reihe vorzüglicher feiner Landschaften von der Riviera und seiner Heimat Schwaben da, besonders eine stimmungsvolle „Ansicht des Hohentwiel“ in Herbststimmung, von seinen Schülern ADOLF LUNTZ treffliche „Schneelandschaften“ und ein „Blühender Obstgarten“, von Professor RUDOLF HELLWAG, der jetzt vorwiegend von der südenglischen malerischen Küste seine flott und breit durchgeführten künstlerischen Motive entlehnt, eine Reihe koloristisch ganz vorzüglicher Marinen und Landschaften und von HANS SCHROEDTER eine sehr feingestimmte „Oberbayerische Landschaft“. An den Velasquezschen Stil anklingend sind die neuesten Werke von FRIEDR. FEHR, unter denen wir den „Trinker“ (s. Abb. s. 494) und die „Lautenschlägerin“ rühmlichst erwähnen wollen, gehalten. Daß KASPAR RITTER und FERD. KELLER sich auf ihrer längst erreichten Höhe wacker gehalten, lehren uns das lebensvolle Porträt des tatkräftigen Mannheimer Stadtoberhauptes des ersteren und die koloristisch ganz vorzügliche Reihe der Werke des letzteren Künstlers, unter denen wir dem „Meerweib“ und der „Salome“ den Vorzug geben möchten. Ebenso ist Kellers begabtester Schüler OTTO PROPHETER durch eine glänzende Reihe seiner eleganten Bildnisse sehr gut vertreten. Auch Meister DILL (s. Abb. S. 506), das frühere Haupt der Dachauer Schule, mit seinen intimsten, im Silberton gehaltenen Stimmungslandschaften — worunter wir besonders den „Alten Schimmel“ und „Morgen“ nennen — und HANS v. VOLKMANN, der Führer der eigentlichen Karlsruher Landschafterschule, sowie die begabte Blumenmalerin BERTA WELTE, als einzige Vertreterin ihres Faches, dürfen hier nicht übergangen werden.

Die Karlsruher Plastik gruppiert sich um den anerkannten Hauptmeister Prof. VOLZ, der mit einigen charakteristischen Porträtbüsten und der ausgezeichneten gehaltvollen Gruppe „Judas und die Furie“ sehr gut vertreten ist. Ihm schließt sich eine ganze Reihe seiner begabten Schüler an, unter denen wir KARL ALBIKER, FRITZ SIEFERLE mit dem vortrefflich modellierten „Gefesselten“ (s. Abb. S. 497), CH. ELSÄSSER, OTTO FEIST, HERMANN BINZ mit seinem groß empfundenen stilvollen Marmorhalbakt (Abb. nebenstehend), WILH. GERSTEL mit der vollendeten „Jünglingsfigur“ in Kalkstein, KONRAD TAUCHER und Prof. DIETSCHE mit der lebensvollen Porträtbüste und Statuette des Dichters Hansjakob rühmlichst hervorheben.

In geradezu imponierender, ja überwältigender Weise tritt in Mannheim die moderne und modernste Münchener Kunst auf, sie ist es ja auch, die der Ausstellung ihren charakteristischen Typus aufdrückt, hier fehlt kaum einer der großen Namen, die diese Kunst mit Recht zur führenden in ganz Deutschland gemacht haben und wogegen die anderen rivalisierenden deutschen Kunststätten mehr oder minder bescheiden zurückzutreten genötigt sind. Voran die großen Meister: HCH. ZÜGEL — wie auch sein Schüler SCHRAMM-ZITTAU — mit einer Reihe gewaltiger Tierstücke, der exquisite geniale FRANZ STUCK, der ein ganzes Kabinett mit auserlesenen Stücken geschmückt hat, worunter wir die reizvolle „Liebesschaukel“, „Die Furien“, „Salome“ und das prächtige Porträt seiner Gattin und des Prinzregenten besonders anführen wollen. DEFREGGER mit zwei intimen weib-



HERMANN BINZ — HALBAKT
Mannheimer Internationale Ausstellung



HERMANN HAHN — MARMORBRUNNEN

Mannheimer Internationale Ausstellung

lichen Bildnissen seiner besten Zeit. FRITZ v. UHDE mit der herrlichen „Abendmusik“ und einer geistvollen „Altarbildskizze“, HIERL-DERONCO mit der farbensprühenden „Diana“ und der eleganten Tänzerin „Peppa“, FRITZ ERLER und v. HABERMANN mit koloristisch sehr feinen, groß aufgefaßten Damenbildnissen in der bekannten Art dieser vorzüglichen Künstler. Erler schließen sich die weiteren Mitglieder der urwüchsigen kraftvollen Kunstvereinigung „Scholle“ an, wie WALTER GEORGI mit seiner großzügigen flotten „Dame in Weiß“ (s. Abb. S. 499), ADOLF MÜNZER mit dem flott hingeworfenen und brillant gemalten, farbenprächtigen, etwas derben weiblichen Akt, LEO PUTZ mit dem feinstgestimmten originellen „Weißen Pfau“, R. W. EICHLER mit dem meisterhaften visionären, sich streckenden Riesen als „Kommender Frühling“ und LUDWIG HERTERICH mit dem wuchtigen, schwungvollen „Herbst“, und dem brillant und frisch gemalten, koloristisch fast unübertrefflichen „Intérieur“, eines der besten Bilder der Münchener Schule. Auch FRANZ HOCH von der Luitpoldgruppe, ein früherer Schüler von Schönleber, ist durch seinen stimmungsvollen „Abend“ charakteristisch vertreten (s. Abb. S. 507), ebenso wie HCH. KNIRR durch sein „Spiegelbild“, WALTER PÜTTNER durch die „Puppenarbeiterin“ und KARL PIEPHO durch die anmutige „Siesta“. Prächtige Stücke, wie die delikate „Begegnung“ im Rokokozeitalter (s. Abb. S. 506) und das „Lyrische Intermezzo“ hat der hochtalentierte WALTER GEFFCKEN beigesteuert, dem sich der kongeniale LUDWIG VON ZUMBUSCH, der Sohn des berühmten Wiener Bildhauers KASPAR V. ZUMBUSCH, mit seinem entzückenden, sich kämmenden Mädchen würdigst anreiht. Auch FRANZ VON LENBACH und sein kraftvoller Schüler LEO SAMBERGER mit trefflichen energischen Porträts von Zeitgenossen fehlen nicht, — wobei aber letzterer weit besser besteht als sein großer Lehrer — ebensowenig wie der



JEAN AMAN DIE JUNGE ENGLÄNDERIN
Mannheimer Internationale Ausstellung

ACKERBERG mit dem stilvollen Steinrelief „Weinernte“ (s. Abb. S. 502), FRITZ BEHR, TH. V. GOSEN, IGNAZ TASCHNER mit trefflichen Porträtbüsten, SCHREYÖGG mit dem „Lehrenden Christus“ und der junge ZÜGEL mit lebensvollen Tierplastiken würdig an. Der berühmte Meister ADOLF HILDEBRAND ist durch seinen reifen „Bogenschützen“ und durch groß gesehene Porträtbüsten (der Chirurg von Bergmann u. a.), seine hochbegabte Tochter IRENE GEORGII durch eine weibliche Bronzefigur, sein Schüler ERWIN KURZ durch reizende weibliche Bronzefigürchen (s. Abb. S. 503) sehr charakteristisch repräsentiert. Ebenso schätzen wir auch FRANZ STUCK längst schon als genialen Kleinplastiker.

Die Berliner Kunst fällt neben der imposanten Fülle der oben erwähnten Münchener Schöpfungen sehr ab, immerhin sind doch einige beachtenswerte Sachen vorhanden. So des von München dorthin übergesiedelten MAX SLEVOGT „BAL PARÉ“, WALTER LEISTIKOW's „Blütenbäume“, KALLMORGEN's „Hamburger Hafenszene“, KAYSER EICHBERG's „Märkische Landschaft“, ERNST OPPLER's geschmackvolle, feingestimmte Interieurs mit arbeitenden Bauerndirnen, SKARBINA's „Ueber den Fahrdamm“. Geradezu hervorragend ist RICHARD LEPSIUS' aristokratisches „Damenbildnis“, während MAX LIEBERMANN mit seiner „Seilerbahn“ und dem „Holländischen Straßenbild“

weniger gut vertreten ist. Bei der Berliner Plastik begegnen uns wieder klangvolle Namen, wie der Frankfurter FRITZ KLIMSCH, LUDW. MANZEL mit trefflichen Porträtbüsten, der originelle Tierbildner AUG. GAUL, LOUIS TUAILLON, HUGO KAUFMANN's reizvolle Silberbronze „Eitelkeit" (s. Abb. S. 490) und ERNST WENCK's an Rodin gemahnende Marmorgruppe „Zwei Menschen" (s. Abb. S. 496). Auch der in Paris lebende A. OPPLER mit seinen wundervollen, lebenswarmen Frauenbüsten und der entzückenden „Carmenstatuette" (s Abb. S. 500) darf hier nicht unerwähnt bleiben. Aus Dresden erwähnen wir die Hauptmeister: KARL BANTZER mit den monumentalen „Hessischen Bauern", GOTTHARD KÜHL mit der feinen „Teestunde" und der intimen „Augustusbrücke im Winter", den überaus geschickten und vielseitigen Landschafter EUGEN BRACHT mit einer Reihe

Meisterwerke, OTTO ZWINTSCHER vornehmen, etwas archaischen „Narz nis", den Ungarn FERD. DORSCH mit vollen Halbfigur „Melodien" (s. Abl und das junge aufstrebende Talent H NER mit den entzückenden frischen Menschen", ein ganz hervorragend Von der Dresdner Plastik heben früh verstorbenen AUG. HUDLER ur PÖPPELMANN mit den Bronzen „Da „Im Bade" (s. Abb. S. 500) rühmlich

Aus der niederrheinischen Kunst Düsseldorf sandte u. a. MAX CLAREN vorzügliches „Hafenbild bei Däm FRITZ WESTENDORP ein wohlgelunge aus „Oudenarde" in trefflicher Be (s. Abb. S. 507), CLAUS MEYER den risten", SOHN-RETHEL aparte Landsch Frankfurt OTTILIE ROEDERSTEIN ent



FRANK BRANGWYN — TAUFE IM JORDAN

Mannheimer Internationale Ausstellung



▪ *Mannheimer Internationale Ausstellung*



FRANZ SIEFERLE
•• IN KETTEN ••



FERNAND KHNOPFF — LIEBKOSUNGEN
Mannheimer Internationale Ausstellung

Blumenstücke und Stilleben und der Frankfurter Jos. Kowarzik bedeutsame Plastiken, aus Stuttgart der ehemalige Dachauer Meister Adolf Hölzel den feinen stimmungsvollen „Abend im Moos", Robert Haug zwei seiner bekannten intimen Soldatenbilder aus den Befreiungskriegen, Pötzelberger ein herrliches feines „Jagsttal", Carlos Grethe und V. Cissarz sowie der talentvolle Schmoll v. Eisenwerth bedeutsame Stücke in ihrer bekannten modernen Kunstweise. Wien ist durch den japanisierenden Symboliker Gustav Klimt, der auch ein ganzes Kabinett voll Handzeichnungen ausgestellt hat, durch den hochbegabten Alb. Egger-Lienz mit seinen trefflich charakterisierten „Wallfahrern" und durch den feinen Karl Moll mit dem „Winter" und den delikaten „Interieurs" sehr gut vertreten. Auch den Schüler und Genossen Leibls, Karl Schuch, mit seinen ganz ausgezeichneten Stilleben und Landschaften dürfen wir hier keineswegs übersehen.

Aus dem alten Kunstlande Belgien stellt sich der bei uns wohlbekannte eigenartige Symbolist Fernand Khnopff ein, dem ein ganzes Kabinett mit einem Dutzend erlesener Bilder und in technischer Hinsicht geradezu staunenswerter Zeichnungen eingeräumt wurde, worunter wir die feingefühlten Werke „Vereinsamung" und „Liebkosungen" (Abb. obenstehend) besonders hervorheben wollen. Ihm schließt sich der, vor acht Jahren verstorbene, hochtalentierte Henri Evenepoel ebenfalls mit einem Dutzend ganz hervorragender Werke seines Nachlasses würdigst an. Unter den belgischen Bildhauern nennen wir die berühmten Porträtisten Lagae (die Büste von Schönleber) und van der Stappen, sowie den ihnen ebenbürtigen, leider gleichfalls verstorbenen Julian Dillens mit einem wundervollen „Knieenden Mädchen", unter den spärlich vertretenen Holländern den Landschafter Th. de Bock mit dem großzügigen „Septemberabend", die



CHARLES COTTET — DER SCHMERZ
Mannheimer Internationale Ausstellung

tüchtige THERESE V. DUJL-SCHWARTZE und SUSE ROBERTSON-BISCHOP mit prächtigen Stillleben.

Die wenigen Italiener, die wir in Mannheim zu sehen bekommen, sind durchweg tüchtige Künstler und geben uns einen recht guten Begriff vom hohen Stand der Kunst ihres schönen Landes; der Venezianer BARTOLO BEZZI, der vielseitige GEROLAMO CAIRATI, der ebenso vollendet intime Landschaften wie Stillleben und Figurenbilder produziert. CAMILLO INNOCENTI, ETTORE TITO mit seinem frischen und flotten Meeresidyll „Juli", GRIMANI mit seinen „Fischern" und VETTORE ZANETTI mit den brillant gemalten „Glycinien" nötigen uns alle Achtung ab.

Glänzend ist auch die französische Kunst auf unserer Ausstellung vertreten und die überaus geschickte und charakteristische Auswahl der ausgestellten Meisterwerke ist Professor Dill als ein ganz besonderes Verdienst anzurechnen. Von dem 1824 jung verstorbenen Bahnbrecher des koloristischen Realismus, TH. GÉRICAULT, dem Schöpfer des bekannten „Schiffbruchs der Medusa", mit dem prächtigen Invalidenbildnis und von GUSTAVE COURBET mit dem entzückenden sonnigen „Bauernjungen im Frühlingswalde" an, sind die herrlichen Großmeister des modernen Impressionismus glänzend vertreten. So MANET, PISSARRO mit zwei feinen Schneelandschaften, CLAUDE MONET mit dem wundervoll visionären, sonndurchglühten „Boulevard des Capucines" und dem pikanten „Rauhreif". SISLEY, VAN RYSSELBERGHE, SÉRUSIER und VAN GOGH mit ihren bekannten geistvollen Verherrlichungen der Mittagssonnenglut.

Dem berühmten genialen Schilderer der Brétagne, CHARLES COTTET, ist ein eigenes Kabinett eingeräumt worden, das er mit seinen ergreifenden, in dunklen und schweren Tönen gehaltenen, melancholischen Meisterwerken geschmückt hat, worunter wir besonders den temperamentvollen „Schmerz" (s. Abb. S. 498) hervorheben wollen. Auch sein farbenreicherer beweglicherer Rivale LUCIEN SIMON ist durch eine Reihe koloristisch hochbedeutsamer Werke, worunter wir das geistreich und flott skizzierte „Bad" besonders betonen möchten, sehr charakteristisch vertreten, ebenso der pikante VUILLARD mit seinen brillant gemalten geistvollen Interieurs, der Luminist GASTON LA TOUCHE mit dem aparten „Nachtfest", J. E. BLANCHE mit seinen solid gemalten, etwas älteren Familienbildern, AMAN JEAN mit der reizenden „Jungen Engländerin" (s. Abb. S. 494) und der idealistische, eigenartige, an den primitiven Altmeistern gebildete MAURICE DENIS mit seinem „Christus und die Kinder". Unter den in Paris hervorragenden Plastikern dürfen schließlich der Schwede VALGREN und der Russe Fürst TRUBETZKOI sowie E. BOURDELLE und A. MARQUE nicht unerwähnt bleiben.

Den Schluß bildet endlich die reichhaltig und hochinteressant vertretene englische Malerei, um deren geschickte Auswahl sich Professor RUD. HELLWAG großes Verdienst erworben hat.



WALTER GEORGI DAME IN WEISS
Mannheimer Internationale Ausstellung





HANS THOMA
DER WASSERFALL



KNUT ACKERBERG — WEINERNTE

Mannheimer Internationale Ausstellung

WERKZEUG UND EPOCHE

Von Hermann Katsch

(Schluß *)

Das was dem Laien und auch vielen, die über die Kunst zu schreiben angestellt sind, am meisten imponiert, das „Patzen, Pflastern, Mauern", oder wie sonst der unebene „pastose" Auftrag der Farbe genannt wird, ist in Wirklichkeit nichts als ein Zeugnis absoluter Hilflosigkeit; Farben wirken durch den Gegensatz, nicht durch die Dicke. Wenn so ein Bild den plastischen Eindruck glatt gewalzter Lehmwege macht, kann man ganz sicher sein, daß der Maler aus Verzweiflung über einen nicht erreichten Eindruck schließlich durch Streichen und Quetschen eines butterartigen Breies, durch die kleinen Schattenwirkungen, die von den sich bildenden emporstehenden Rändern an den Farben-Gleisen herrühren, durch das Durchrühren und Kneten der ganzen Masse endlich einen allgemeinen grauen Ton erzeugt, der dann „die Stimmung" darstellt. Man sehe bloß einmal, wie dünn einer der von den Modernen so gefeierten Maler, wie dünn Leistikow malt, und wie dünn er malen kann, weil er seine Absicht durch gegensätzliche Farben auszudrücken versteht, und weil er seinen Bildern eine lange Dauer, seinen Käufern einen unveränderlichen Wertgegenstand liefern will. Genau so haben die Meister vergangener Tage geschaffen, sie haben ihre Arbeiten lieb gehabt und ihnen dadurch ein langes Leben verliehen. Man vergleiche einmal die am flottesten gemalten Bilder von Hals oder Velasquez mit solchen unserer Tage. An einem Stirnlicht oder auf der Nase, im Glanzlicht des Auges erhebt sich die Farbschicht um ein winziges über das sonst in einer Ebene gehaltene, dünn gemalte und sorgfältig lackierte Bild.

Dies der Unterschied, den die neue Zeit durch ihre neuen Malmittel gegen die vergangene Epoche in der technischen Herstellung erfahren mußte; worin besteht nun aber ferner der, eine große Zahl der Lebenden noch immer befremdende Eindruck absolut moderner Bilder gegenüber allem früher geschaffenen? Da hilft keine Kunstgeschichte, da hilft nur sehen. Ich habe bis jetzt noch

*) Durch ein unerklärliches, von uns zu spät bemerktes Versehen der Druckerei wurde im I. Teil des Aufsatzes als Autor H. E. Kromer genannt.

nie etwas anderes gefunden als auf der einen Seite Gefallen am Modernen, auf der anderen unversöhnlichen Haß. Sympathie und Antipathie sind dunkle Gefühle, wenn aber eine ganze Zeit in zwei Lager geteilt wird, muß man auf die Gründe kommen können, und das ist nicht schwer, wenn man die Augen auf und sich klar macht, was man sieht. Wenn aber die Kunstkritik — ich greife ein Beispiel aus den letzten Tagen heraus — über Farbenwirkungen folgendes schreibt: „Die Bilder haben etwas überaus Tonvolles (!) *und das ist ebenso wahr!*", „es ist, als nähmen die Bilder an Geschlossenheit zu, *sie wachsen in die Tiefe!*", „sie haben sich gegen früher etwas beruhigt. (!)" „Der Eindruck des Temperamentvoll-Tonigen übertrifft den der amüsanten Helligkeit bei weitem" usw., dann weiß ein Maler nichts damit anzufangen, höchstens wundert man sich, daß in Zeiten, wo der Erwerb so schwierig ist, derartiges Zeug honoriert wird. Die Unterschiede zwischen neuer und alter Farbengebung sind ohne tiefsinnige Redensarten zu präzisieren. Ich gehe von der für mich feststehenden Tatsache aus, daß Tizian, wenn er sein Atelier verließ und im Sonnenlicht wimmelnde Menschen in hellen Gewändern sah, denselben Eindruck davon hatte, wie ein Sezessionist, vielleicht sogar wie Herr Liebermann, und wenn es dem Venezianer freilich nicht möglich war, mit seinem Malkasten hinauszugehen und draußen zu malen, er hätte vielleicht von seiner Loggia aus einen echten Liebermann malen oder durch sein den meisten Malern jedenfalls überlegenes Farbengedächtnis so etwas Aehnliches hervorbringen können. Da ist denn wohl nicht von der Hand zu weisen, daß Tizian sowohl wie alle vor und nach ihm bis auf unsere Tage am Ende gar nicht so malen wollten, wie alles wirklich aussieht. Und warum etwa nicht? Aus irgend einer idealistischen, romantischen Anschauung heraus? Mit solchen, die darstellenden Künste betreffenden Fragen begibt man sich am richtigsten auf das Gebiet der sichtbaren Dinge. Denn wenn auch der Künstler in seiner Zeit steht und willenlos ein Erzeugnis seiner Zeit ist, die er schaffen hilft, so dürfen wir für unsere naturalistische Denkweise doch nicht den Vorzug in Anspruch nehmen, so einzig und noch nicht dagewesen zu sein, daß es ganz erklärlich sei, wenn frühere Zeiten in naturalistischer Wiedergabe der Dinge hinter uns zurückstehen. Ueber dem Naturalistischen, dem Darstellen des Zufälligen, Einzelnen steht, wer höchste Natur schuf, die Griechen und die Männer der Renaissance.

ERWIN KURZ FIGÜRCHEN MIT FLATTERNDEM BANDE
Mannheimer Internationale Ausstellung

Warum aber wollten die alten Maler keine Bilder in Tönen malen, wie sie etwa ein Liebermannscher Biergarten oder eins von Korinths großen Bildern aufzeigt? Mir wurde das einmal sehr deutlich, als ich in der sehr vornehm und prächtig eingerichteten Wohnung eines sehr reichen Mannes bemerkte, daß ein Bild eben jener erwähnten Erschei-

nung in jeder Saison einen anderen Platz hatte. Auf meine Frage nach dem Grunde dieses regelmäßigen Platzwechsels hörte ich, daß man für das doch so schöne, interessante Bild immer noch nicht die günstigste Stelle gefunden habe. Mir fiel es wie Schuppen von den Augen, natürlich, mit seinen kalt grauen, kalkigen Farben paßte das Bild weder zu der alten Ledertapete noch zu geschnitzten Möbeln und den kostbaren Bezügen und Teppichen, und zwar weder in den hellen noch in den dunklen Räumen. Aber in der Ausstellung, da sah es doch ganz gut aus? Ja, da liegt es eben. Wir haben Fenster in unseren Wohnungen mit Gardinen, die verhindern, daß eine Wand direktes Tages- oder Sonnenlicht bekommt. So sind unsere Zimmerwände, an die doch die gekauften Bilder angehängt werden sollen, auf Reflexlicht angewiesen, und wenn einer nicht ein knallhell-blitze-blaues Papier auf den Fußboden legt, gibt es kein kaltes Reflexlicht. Aus diesem Grunde entstanden Getäfel, Tapeten, allerlei Hausgerät in solchen Farbennuancen, daß sie sich alle in dem Reflexlicht harmonisch zusammenfanden. Also, malen wir wieder gelb, möglichst „warm" wie die alte Münchener Schule, da wurden wir — mehr durch die Kameraden als durch die Lehrer gezwungen — das violette Ohrwaschel eines versoffenen Stiefelputzers, den wir malten, so lange zu betrachten, bis es schön warm, gelblich-bräunlich erschien. Nun, dies Nachahmenwollen der Farbengebung etwa der Venezianer ist Unsinn, man muß die Möglichkeit, so zu sehen, herbeiführen. Die ist aber ausgeschlossen in einem Atelier mit Nordlicht. Als ich das erste Mal einen nackten Menschen in Atelier-Beleuchtung sah — ich war noch Zeichenschüler — begriff ich gar nicht, wie man dieses ekelhafte Gemisch von weißlich-rosa-blau-violetten Tönen malen könnte, ein Körper war doch warm, mußte so gemalt werden, daß man das Gefühl der Wärme des Lebens hatte!



EMILE BOURDELLE — PALLAS ATHENE
Mannheimer Internationale Ausstellung

Wenn man unbefangen die Farbe europäischer Menschenhaut mit einem Wort bezeichnen wollte, käme das Wort gelb wohl der Wahrheit am



PETER BEHRENS — RAUM IN DER MANNHEIMER INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG



Mannheimer Internationale Ausstellung

B. HOETGER
FRAUENTORSO



LUDWIG DILL — *Mannheimer Internationale Ausstellung* — MORGEN

nächsten. Aber in unsern Ateliers mit Nordlicht, mit einem Oberlicht, welches das blaue Himmelslicht direkt empfängt, muß eben eine kalte Tönung des Fleisches entstehen, die stets den Eindruck erweckt, als friere das Modell. Ich glaube, daß die Venezianer, abgesehen von den Reflexen, die ihnen das überall flutende Wasser an Decken und Wände warf, Räume zum Malen benutzten, die irgendwo an einer nicht störenden Stelle auch Sonnenlicht empfingen. Ich glaube es deshalb, weil ich durch einen solchen Versuch einmal einen Körper tatsächlich so schön leuchten sah, wie die Alten so etwas malten. Der Sonnenschein an einer Stelle des Fußbodens wird reflektiert und ist unter Umständen stark genug, alle Gegenstände in einem Atelier in einen Altmeisterton zu tauchen, ohne daß sie von der Sonne direkt beschienen sind. Man probiere es einmal, der Effekt ist wunderbar. Vielleicht werden auf diese Anregung hin Ateliers mit Süd-Ost oder West-licht eingerichtet, so daß die Nordlichtateliers billiger werden.



WALTER GEFFCKEN — BEGEGNUNG
Mit Genehmigung der Galerie Heinemann, München

Die Alten wollten also so malen, daß ihre Bilder mit der Umgebung, für die sie einmal bestimmt wurden, unter allen Umständen harmonisch zusammenstimmten, und sie wurden in dem Malen warmer, satter Farben unterstützt durch die Räume, die sie sich herrichteten für ihre Arbeit, und deren Wirkung denen gleich war, in welche die verkaufte Arbeit gebracht wurde. Und nicht bloß auf die Harmonie aller Gegenstände nahmen die Alten Rücksicht, wenn sie keine Plainair-Bilder



FRITZ WESTENDORP — OUDENARDE

Mannheimer Internationale Ausstellung

malten. Je besser ein Freilichtbild ist, je verblüffender es einen Ausschnitt aus der freien Natur darstellt, um so sicherer ist es, daß es etwa von Fenstergröße an eine Zerstörung der Architektur herbeiführen wird. Wo Fensteröffnungen sein sollen, da sind sie von dem Architekten auch eingerichtet; wenn nun eine Wand, die konstruktiv keine Außenwand ist, durch ein helles großes Bild in eine solche verwandelt wird, ist der beabsichtigte Raumeindruck verdorben. In einer Zeit, in der Cellini von seinem Vater sagt, daß er der Ansicht gewesen sei, man müsse, um ein guter Baumeister zu werden, zunächst tüchtig Musik studieren, in einer solchen Zeit würde auch der größte Maler nie die Pläne des Raumkünstlers gestört haben.

Wenn jemand heute den Versuch machen wollte, selbst wenn er in seinem Atelier das Modell im schönsten venezianischen Ton sähe, so zu malen, wie die Alten, dann würde er einen langen Weg zurücklegen müssen, bis er ein Resultat erreicht. Denn die wirkliche Kunst des Malens scheint uns heute verloren gegangen zu sein. Es mag noch einige alte Restauratoren geben, welche wissen, wie ein Blau, um schön zu wirken, untermalt, welche Farbe unterlegt werden muß, um eine bestimmte andere zu erhalten, — dem heutigen Geschlecht im großen und ganzen liegen derartige Kenntnisse ganz fern, es wird heute fast ausnahmslos alla prima gemalt, d. h. jeder Ton, so wie er erscheinen soll, auf einmal erzeugt. Dadurch schaltet aber die Hauptwirkung, die die farbenschönen Bilder der Alten haben, aus. Denn die alten Meister empfanden mit ihren Augen, was die Optik uns jetzt erst auseinandersetzt, daß es nämlich bei den Farben zweierlei Entstehung gibt, durch direkt reflektiertes und Tiefenlicht. Ein Blatt weißen Papiers wirft das Licht ohne



FRANZ HOCH — ABEND

Mannheimer Internationale Ausstellung



FERDINAND DORSCH — MELODIEN
Mannheimer Internationale Ausstellung

weiteres zurück, ein polierter Tisch läßt das Licht durch die durchsichtige Politur hindurch auf das gefärbte Holz fallen, dann erst wendet sich das Licht zurück und gelangt durch die transparente Politur gefärbt in unser Auge. Auf beiden Arten des Lichtes beruht die Wirkung der Alten, heute wird Tiefenlicht wohl nur aus Versehen, jedenfalls aber ohne jede sichere Kenntnis angewendet.

Soviel über Herstellungsmittel und Erscheinung im allgemeinen; nun zum Schluß — zum Gegenständlichen der modernen im Gegensatz zu vergangener Zeit. In unseren vollständig richtungslosen Tagen wird natürlich jede denkbare Art der Kunstgattungen irgendwo Vertreter, Wiederbeleber haben. Romantiker und Häßlichkeitsapostel stellen heute nebeneinander aus — *die Zeit ist eben noch nicht erfüllt* und es ist doch eigentlich ganz und garnicht angängig, die Kunst der Modernen dem Inhalte nach in einen Gegensatz zu den alten Meistern zu bringen. Denn in Bezug auf den Gegenstand ist doch der Künstler absolut frei! Die Bezeichnung „Zeit des Impressionismus“ zeigt aber den Unterschied gegen andere Zeiten an. Aus einer Impression, aus einem Eindruck soll das moderne Kunstwerk entstehen, aus einem äußeren Eindruck, wollen wir hinzufügen. Warum die eine Entstehungsart mehr Wert haben soll als die andere, ist mir nicht klar. Ich halte es für eine recht, recht große Kunst, wenn z. B. Knaus vor seinem inneren Auge die „Intuition“ zu dem Bilde „Salomonische Weisheit“ erfährt, wenn er dann durch alle Schwierigkeiten der menschlichen Unvollkommenheiten hindurch, durch die Modellfrage, die Zeichnung und das Malen, diese Vorstellung so zäh festhält, daß ein so großes Kunstwerk entsteht, welches das Tiefenlicht einer goldigen Seele birgt. Warum soll das mehr wert sein, wenn einem das Motiv von außen anfliegt, wenn jemand eine Staubwolke auf einer Düne



HERMANN HALLER — LIEGENDES WEIB
Mannheimer Internationale Ausstellung

gewahr wird und sich veranlaßt sieht, diese Staubwolke in einzelne nackte, aber möglichst naturalistische, mit den Fehlern der aus niederer Lebensführung stammenden, schlecht Gezeugten und Ernährten, Weiber zu verwandeln? Ich sagte schon, daß die fabrikmäßig hergestellte Farbe den ungeheuren Fortschritt der Landschaftsmalerei ermöglichte, aber auf der anderen Seite ist der größte Teil der Bilder, die heut als das Modernste gepriesen und gekauft werden, durch das mangelhafte Material unrettbar der Vernichtung verfallen, ich meine damit derartige Veränderungen, daß man später einmal nicht begreifen wird, was wir daran gefunden haben. Ich möchte hier nur an Makarts Katharina Cornaro erinnern, die ich acht Tage nach ihrer Vollendung sah. Keiner, der es nicht selbst sah, kann sich eine Vollendung der wunderbaren Farbenpracht dieses Bildes machen, es war so überwältigend, daß man trotz des profanen Gegenstandes in eine feierliche Stimmung kam, und alle leise sprachen, die vor dem Bilde standen.

Es geht ein Schwingen durch die Gemüter in unsern Tagen, und wie die Bühne vom Naturalismus fortdrängt, vielleicht zum Romantischen hin, so verlangen die Malerseelen wieder nach Tiefenlicht, so fangen sie an, ihre Farben selbst zu bereiten, mit Liebe an die Herstellung der Bilder zu gehen und damit eine neue Zeit vorzubereiten. Unsere ganze, stolze Zeit wird wie die Zwischenstufen der organischen Welt untergehen, aber sie wird ihren großen Wert in der Vorbereitung der neuen Zeit haben, wie, — das werden spätere sehen.

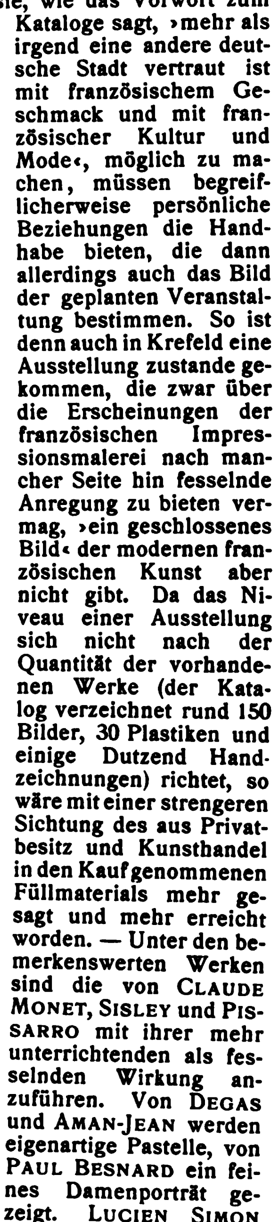
Wohl dem, der ein Enkel sein wird!



A. MAILLOL FRAUENSTATUE
Mannheimer Internationale Ausstellung

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

KREFELD. Eine *französische Kunstausstellung* hat Direktor F. DENEKEN für die Monate Mai, Juni und Juli im Kaiser-Wilhelm-Museum zuwege gebracht. Um eine geschlossene Ausstellung moderner französischer Kunst in einer deutschen Provinzialstadt, selbst wenn sie, wie das Vorwort zum



Kataloge sagt, »mehr als irgend eine andere deutsche Stadt vertraut ist mit französischem Geschmack und mit französischer Kultur und Mode«, möglich zu machen, müssen begreiflicherweise persönliche Beziehungen die Handhabe bieten, die dann allerdings auch das Bild der geplanten Veranstaltung bestimmen. So ist denn auch in Krefeld eine Ausstellung zustande gekommen, die zwar über die Erscheinungen der französischen Impressionsmalerei nach mancher Seite hin fesselnde Anregung zu bieten vermag, »ein geschlossenes Bild« der modernen französischen Kunst aber nicht gibt. Da das Niveau einer Ausstellung sich nicht nach der Quantität der vorhandenen Werke (der Katalog verzeichnet rund 150 Bilder, 30 Plastiken und einige Dutzend Handzeichnungen) richtet, so wäre mit einer strengeren Sichtung des aus Privatbesitz und Kunsthandel in den Kauf genommenen Füllmaterials mehr gesagt und mehr erreicht worden. — Unter den bemerkenswerten Werken sind die von CLAUDE MONET, SISLEY und PISSARRO mit ihrer mehr unterrichtenden als fesselnden Wirkung anzuführen. Von DEGAS und AMAN-JEAN werden eigenartige Pastelle, von PAUL BESNARD ein feines Damenporträt gezeigt. LUCIEN SIMON bringt ein zwar farbenfrohes, aber in der Bildwirkung nicht allzu erfreuliches Stück, das den Interieurausschnitt aus einem Theater mit schwindelerregendem Blick ins Parterre wiedergibt. Gegen ihn hat GASTON LA TOUCHE sein gewohntes Brillantfeuerwerk in feinsinnigster Weise gedämpft. Die musizierende Gesellschaft im gebrochenen Sonnenlichte zeigt ihn als den Künstler, der den Ton bei den schwierigsten Problemen zusammenzuhalten versteht. Außer DAUCHEZ' Landschaften, COTTET's

selbst im Süden schwermütigen Naturschilderungen, CHAMBON's ›Moor‹ und HENRY-MARTIN's ›Sonnige Tür‹ sind die feinen Stilleben von JAQUES-EMILE BLANCHE und vor allen das in schlichter Einfachheit bedeutende Porträt AUBREY BEARDSLEY's zu nennen. Auch bei den Pointillisten sind einige Experimente als solche nicht ohne Interesse. An erster Stelle steht in der modernen Kunst die französische Plastik und hier kann eine Ausstellungsleitung mit guten Beziehungen kaum fehl greifen. RODIN's Puvis de Chavannes lohnt allein eine Reise nach Krefeld, daneben gibt das Museum aus eigenem Besitze noch eine ›Eva‹ des Meisters. ALBERT BARTHOLOMÉ hat neben der abschiednehmenden Frau vom Monument aux Morts ein hier noch nicht gezeigtes Werk, eine Badende, geschickt, aus dem die zarte Empfindung des liebenswürdigen Künstlers strahlt. Dagegen haben wir mit Freude die Gruppe Adam und Eva, die der Katalog in Bronze angekündigt hat, vermißt. Neben den Plastiken, unter denen noch BOURDELLE's Beethovenkopf, CHARPENTIER's Statuetten und Plaketten und PAUL JOUVE's Schiffspferd zu erwähnen sind, verspürt man in einem kleinen Kabinette mit Handzeichnungen etwas vom Hauche französischen Esprits und von den Odeurs des Montmartre.

STOCKHOLM. Der vieldiskutierte dänische Maler und Bildhauer JONO FERDINAND WILLUMSEN eröffnete im Künstlerhaus eine 125 Nummern umfassende Ausstellung. Und auch nur so, wenn man wie hier eine größere Anzahl seiner Werke zusammen sieht, läßt er sich einigermaßen beurteilen. Sein großes dekoratives Talent ist unzweifelhaft; er gefällt sich jedoch oft in mystisch-symbolischen Schöpfungen, denen etwas Gequältes, gewollt Originelles anhaftet. So in dem Bilde ›Jotunheimen‹. Einfach und schön wirkt dagegen das große dekorative Gemälde ›Die Bergsteigerin‹ und gleichfalls die klagende Frau mit dem Kinde am Meere in ›Nach dem Sturme‹; nur die Farbe könnte bei beiden etwas harmonischer sein. Voll und ganz befriedigen jedoch die drei Wandgemälde, die Mutter und Tochter in drei verschiedenen Lebensaltern schildern. Von den plastischen Arbeiten, die meist einen stark ägyptisierenden Zug tragen, sind besonders hervorzuheben: das Grabmonument seiner Eltern, eine Frauenbüste, die Statuette eines jungen Mädchens in Hosen und der bekannte ›Krieg‹.

F. E. VOGEL

HANNOVER. Das Provinzialmuseum kaufte auf der letzten hiesigen Kunstausstellung das Bild ›Not‹ von Professor FRITZ FLEISCHER in Weimar, welches auf der Internationalen Berliner Jubiläums-Ausstellung 1896 die Goldene Medaille erhielt.

VERMISCHTES

DRESDEN. In Dresden wird nach jahrzehntelangen Bemühungen der Plan der Kunstgenossenschaft, ein Künstlerhaus zu errichten, jetzt endlich verwirklicht. Die Genossenschaft hat ein großes Grundstück Ecke Albrecht- und Grunaerstraße erworben und kürzlich wurde in feierlicher Weise in Anwesenheit einer großen Zahl von Ehrengästen der Grundstein zu dem Hause gelegt, das nach den Plänen des Dresdener Architekten SCHLEINITZ gebaut wird.

DRESDEN. Der Dürerbund erläßt ein Preisausschreiben zur Erlangung von Entwürfen für reichsdeutsche Münzen und Briefmarken. Für Preise stehen 3500 M. zur Verfügung; die Arbeiten sind bis 1. November an den Sächsischen Kunstverein in Dresden einzusenden.

BERLIN. Die Satzungen für die Große Berliner Kunstausstellung haben durch einen kaiserlichen Erlaß nicht unwichtige Abänderungen erfahren. Nach wie vor teilt sich die Akademie der Künste und der Verein der Berliner Künstler in die Leitung der Ausstellung, indem jede der Vereinigung sechs Mitglieder in die Ausstellungskommission entsendet. Während aber bisher die Akademie nur Pflichten, d. h. Beteiligung am Garantiefonds hatte, an den Ueberschüssen aber nicht teilnahm, da sie den ihr zufallenden Gewinnanteil statutengemäß auf der



C. AD. BERMANN GEBET DEM KAISER, WAS DES KAISERS IST
Mannheimer Internationale Ausstellung

nächsten Ausstellung zu Ankäufen für die öffentlichen Sammlungen verwenden mußte, soll jetzt aus den Ueberschüssen dem Unterstützungsfonds der Akademie eine Summe von 5000 M. überwiesen, wie ihn schon bisher auch der Unterstützungsverein des Vereins Berliner Künstler erhielt. Die weiteren Ueberschüsse verteilen sich dann wie folgt: 2000 M. an den Düsseldorfer Künstlerunterstützungsverein, die dann verbleibende Hälfte wird für Ankäufe auf der nächsten Ausstellung verwandt, die andere Hälfte fällt hälftig dem Verein Berliner Künstler und der Akademie zu; über die Verwendung des der Akademie zufallenden Anteils entscheiden die Sektionen für die bildenden Künste des Senats und der Genossenschaft gemeinsam.

KOPENHAGEN. MAX KLINGER's ›Diana‹ ist aus der Galerie Ernst Arnold in Dresden für das Ny-Carlsberg-Museum in Kopenhagen, in welchem deutsche Plastik noch gar nicht vertreten ist, für 100000 M. angekauft worden.



B. HOETGER — BÜSTE
Mannheimer Internationale Ausstellung

NEUE KUNSTLITERATUR

Dreyer, A., Franz Pocci, der Dichter, Künstler und Kinderfreund. (München 1907, Georg Müller. M. 5.—).

Ueber ›Franz Graf Pocci als Dichter, Künstler und Kinderfreund‹ bringt Dr. A. Dreyer ein sehr anziehendes, mit mehr als 200 Illustrationen reich ausgestattetes Buch, insgesamt Reproduktionen nach Lithographien, Radierungen, Holzschnittzeichnungen und Aquarellen dieses mit überraschender Vielseitigkeit, auch als Komponist tätigen Mannes. Geboren am 7. März 1807 zu München als der Sohn eines aus Viterbo stammenden Kavaliers, welcher zu München als Generalleutnant und Obersthofmeister der Königin 1844 starb, und dessen Gattin, einer sächsischen Baronin von Posch, vererbte sich ihre feine Begabung für Kunst, Musik und Landschaftsmalerei auf den frühreifen, mit allen Talenten reichlichst ausgestatteten Knaben, der eine treffliche Erziehung und Unterricht erhielt von den besten Lehrern, wie J. B. Stiglmair, den nachmals so berühmt gewordenen Medailleur und Erzgießer, desgleichen von Jos. Schlotthauer, dem treuesten Schüler und Johannes des Peter Cornelius. Innige Lebensfreundschaft verband frühzeitig den jungen Pocci mit dem phantasiereichen Bildhauer Ludwig Schwanthaler. Beide überboten sich wetteifernd im Entwerfen von Ritterzügen, Turnieren und Schlachtenbildern. Pocci komponierte ganze Liederzyklen nach den Minnesängern, neueren Dichtern und eigenen Poesien, Konzertstücke und kleine Opern, immer mit figürlichen Randzeichnungen und Ornamenten umrankt. Vor dem Dienste der Themis rettete König Ludwig I. den jungen Mann, welchen er als Intendant an die Spitze seiner Hof- und Kammermusik stellte. Unter den nachfolgenden Regenten Max II. und Ludwig II. begleitete Pocci die Stelle eines Zeremonienmeisters und Oberstkämmerers; er hatte sich demnach, um mit Walther von der Vogelweide zu sprechen ›als drier Kunege getriuer Kameraere‹ bewährt. Diese gerade nicht dornenlose Sinekure ließ ihm immer noch Muße, seine poetischen und künstlerischen Schwingen zu entfalten. Durch den mit Guido Görres herausgegebenen, reichlich mit Bildern und Liedern ausgestatteten ›Festkalender‹ (1834—37) schuf Pocci eine neue Jugendliteratur; daran reihten sich die lustigen ›Märchen‹ vom Schneewittchen, Ritter Blaubart, Hansel und Gretel, die ›Dramatischen Spiele‹, welchen die ›Spruchbüchlein‹ und später neben den Bilderbogen für Braun & Schneider die köstlichen Büchlein ›Was du willst‹, ›Nimm mich mit‹ u. dgl. folgten. Eine eigene Spezialität boten die immer mit Bildern und den echten Melodien ausgestatteten ›Jäger-, Soldaten-, Studenten-, Kinder- und Volkslieder‹, welche heute für alle Bibliophilen einen besonderen Sport bilden. Auch an das ernste Drama (Gevatter Tod) und echte Volksstücke wagte er sich, worunter die mutwilligen Puppenkomödien (in sechs Bänden) das dankbare kleine und große Publikum fesselten. Den ergänzenden Gegensatz ergaben die aus zeitgemäßen Motiven schöpfenden ›Totentänze‹. In scharf ironischer Laune gebärdete sich Poccis sprudelnde Phantasie im Gebiete der Karikatur. Nebenbei exzellierte der unermüdliche Zeichner mit zahllosen ›Namen‹- ›Weihnachts-Bildern‹ und ›Buchzeichen‹; er schuf, meist in landschaftlicher Stimmung, romantische Schlösser und Burgen; in Genrestücken waren Landsknechte, Zigeuner, fahrende Schüler, Alchymisten und unheimliches Gesindel in kulturhistorischer Auffassung beliebt. — Poccis Vielseitigkeit überrascht uns durch die aus Anlaß seiner Centenarfeier zutage tretenden Neuauflagen, wobei beispielsweise der Leipziger ›Inselverlag‹ mit einer Prachtausgabe seiner ›Komödien‹ vorausging. Auch die ›Zeitschrift für Bücherfreunde‹ (Velhagen & Klasing) füllte zwei Hefte mit Reproduktion köstlicher Illustrationen. — Dreyers Buch hat Poccis höchst komplizierte Natur, den Dichter und Künstler im regen Verkehr mit seinen Zeitgenossen gewürdigt und geschildert.

NEUE DENKMÄLER

DRESDEN. In Dresden ist am 16. Juni als eine Stiftung des Dresdner Mozartvereins das Mozart-Denkmal von dem Berliner Bildhauer HERMANN HOSÄUS enthüllt worden (Abb. untenstehend). Es hält sich von der Denkmalsschablone mit Standbild oder Büste des Gefeierten gänzlich fern. Vielmehr hat sich der Künstler lediglich bemüht, die Gestalt der Mozartschen Musik zu verkörpern. In drei weiblichen Gestalten, die um einen niederen runden Altar einen Reigen tanzen, tritt uns nach dem Willen des Bildners der hohe ergreifende Ernst, die liebliche schelmische Grazie, die sprühende übermütige Heiterkeit entgegen. Die drei lebensgroßen Gestalten sind vergoldet, der mit goldenen Ranken bekränzte Altar in Kalkstein trägt in goldenen Lettern den Namen Mozart, ein schmales Wasserbecken ist an der Rückseite der Gruppe angeordnet. Eine Steingalerie schließt das Denkmal im Halbkreis ab, dahinter zieht sich eine dichte Gruppe von Bäumen und Strauchwerk hin. So ist alles getan, um das Denkmal stimmungsvoll aufzustellen; auch die Anmut in der Erfindung und die geschickte Anordnung wird man ihm gern zugestehen. Aber es fehlt am Stil. Vielleicht liegt es in dem so verschiedenartigen Wesen der beiden Künste, daß die Wirkung der plastischen Gruppe so weit hinter der Wirkung der Mozartschen Musik zurückbleibt. Trotzdem wird die neue Bereicherung der Anlage der Bürgerwiese gewiß vielen Freude machen.

WEIMAR. Am 24. Juni, dem Geburtstage des verstorbenen Großherzogs Carl Alexander, wurde dessen Reiterstandbild von Professor ADOLF BRÜTT feierlich enthüllt. r.

PERSONAL-NACHRICHTEN

DRESDEN. FELIX SCHURIG †. In Jowa City ist vor kurzer Zeit der Dresdner Maler Felix Schurig gestorben, der vor ungefähr sechs Jahren aus Europa ausgewandert war, und in Amerika eine neue Heimat gefunden hatte. Felix Schurig wurde 1852 als Sohn des Historienmalers E. W. Schurig zu Dresden geboren, er studierte in Dresden und Weimar, namentlich im Atelier von Ferdinand Pauwels. Seit 1870 stellte er in den Dresdner Ausstellungen aus, zumeist Genrebilder und Bildnisse z. B. ›Petrarcas erste Begegnung mit Laura‹ (1872) von der Dresdner Hermann-Stiftung angekauft, ›Aus der Rokokozeit‹ (1875), ›Liebespaar in altdeutscher Tracht‹ (1880). In Amerika fand Felix Schurig besonders als Bildnismaler Anerkennung.

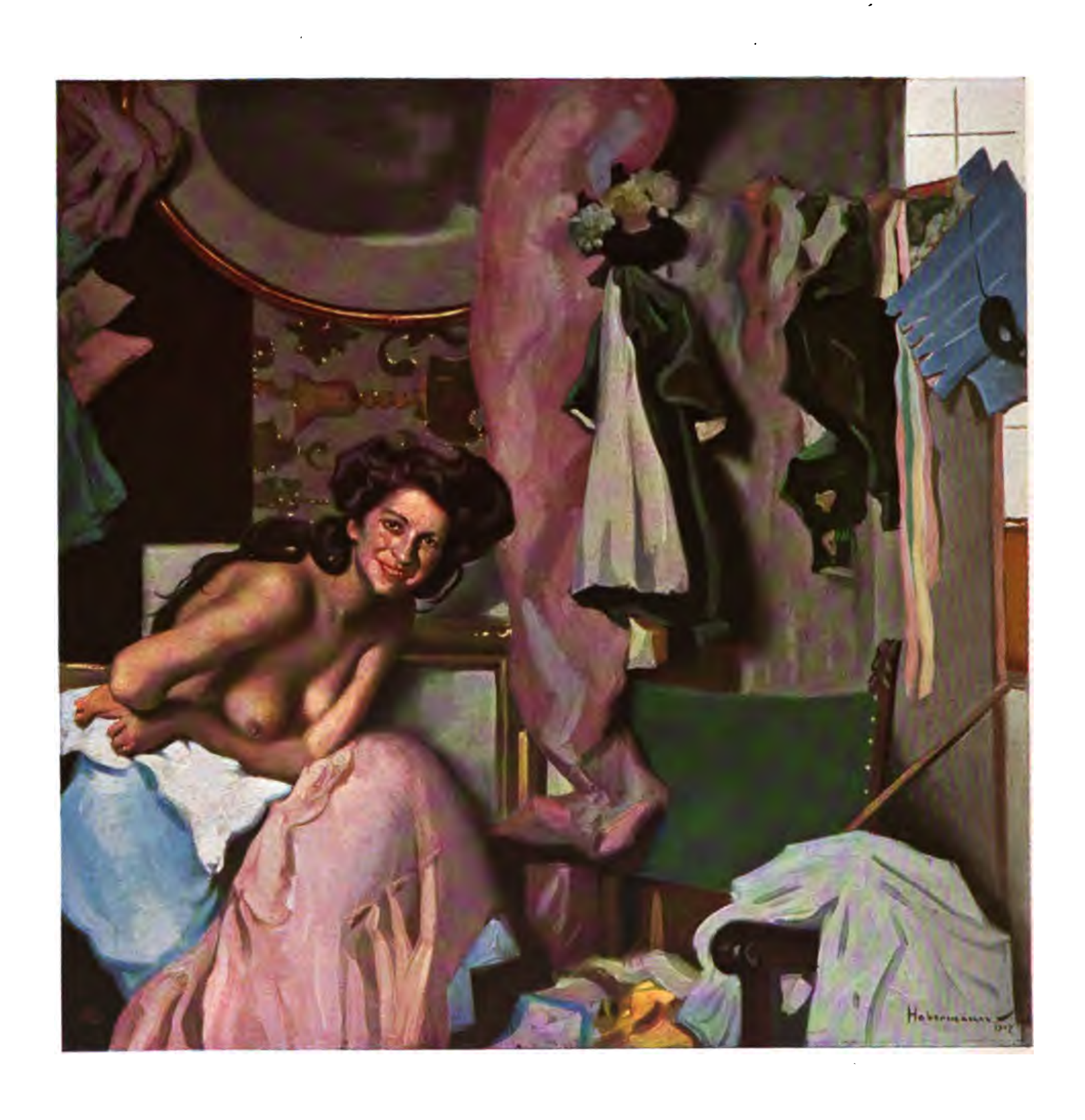
BERLIN. Aus der Karl Haase-Stiftung ist dem Bildhauer HANS KLETT ein Stipendium von 1050 M. und dem Bildhauer JOSEPH SOMMER ein solches von 400 M. verliehen worden.

GESTORBEN: In Neuß der Bildhauer BERNHARD SCHEWEN; in Wien der Bildhauer KARL COSTENOBLE im Alter von 69 Jahren; in Frankfurt a. M. der Historien- und Bildnismaler JULIUS HAMEL, 73 Jahre alt; in Brüssel-Schaerbeck im Alter von 59 Jahren der Bildhauer POLYDORE CAMEIN; in Hamburg der Kunstmaler H. BOLTE; in New York der Maler und Bildhauer ALEXANDER COSARIN.



HERMANN HOSÄUS — DAS MOZARTDENKMAL IN DRESDEN

Redaktionsschluß: 2. Juli 1907 — Ausgabe: 18. Juli 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München



Sommer-Ausstellung der Münchener Secession ◆

HUGO VON HABERMANN
◆ ◆ ◆ ◆ ◆ MODELL ◆ ◆ ◆ ◆ ◆



[illegible]-AUSSTELLUNG [illegible]

Von R. [illegible]

N[illegible] Kritiker verlangen [illegible] Um der Kunst [illegible]

[illegible] gewöhnt sind, auf ein [illegible] klingendes Ensemble [illegible] sich nicht doch aus [illegible] fehlen würde, diesem [illegible] eine besonders [illegible] Darbietung [illegible] Werke eines [illegible]

Sommer Ausstellung der
Münchener S[illegible]on

HUGO VON HABERMANN
MODELL



RUDOLF NISSL — BILDNISSTUDIE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

DIE SOMMER-AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Von R. Wander

Nur die ungeduldigsten Kritiker verlangen heutzutage noch, daß mit jeder neuen Ausstellung der Zeiger auf der Uhr der Kunstentwicklung um eine neue Stunde weitergehen soll. Je rascher die Kunstausstellungen aufeinander folgen, desto mehr gleichen sie sich, und das Neue, das werden will, wächst entweder nur bescheiden und langsam oder, wenn es sich noch allzu kühn gebärdet, abseits von den Ausstellungssälen heran. So bietet auch die diesjährige Sommer-Ausstellung der Secession wohl neue Bilder, aber kein neues Bild; was an jungem Nachwuchs vertreten ist, fügt sich dem Ganzen ein, ohne allzustark aufzufallen, es ist alles wieder, wie wir es seit Jahren bei der Secession im Sommer zu finden gewohnt sind, auf ein vornehmes, gut zusammenklingendes Ensemble abgestimmt. Ob es sich nicht doch aus mancherlei Gründen empfehlen würde, diesem Ensemble jedesmal irgend eine besonders originelle, stark sich abhebende Darbietung anzugliedern, etwa Werke eines jungen, talentvollen Anfängers oder eines unverdienterweise noch unbekannt gebliebenen reifen Künstlers, zu einer kleinen geschlossenen Kollektion vereinigt? Die Kunstanalphabeten, denen im Grunde noch heute jede Veranstaltung der Secessionen ein Greuel ist, mögen dann immerhin über solche Dreingabe besonders laut schimpfen; das würde durch den Dank aufrichtigerer Kunstfreunde und ernster Kenner reichlich aufgewogen. Doch da, für dies Jahr zu mindest, unser Wunsch zu spät kommt, gilt es eben zu resignieren und uns dessen, was an Erfreulichem vorhanden ist, zu freuen, mit dem Bestrittenen uns auseinanderzusetzen.

Zu der zweiten Kategorie gehören gleich zwei neue Werke Franz von Stuck's: „Die Unterwelt“ und das „Porträt des Großherzogs von Hessen“. Was das Porträt betrifft, so hat Stuck, wie er das oft und mit seinem künstlerischen Recht zu tun pflegt, in erster Linie nicht ein malerisches Problem lösen, sondern einen

Menschen, wie er ihn gesehen, darstellen wollen. Und das ist ihm vorzüglich gelungen. Der Widerspruch, auf den das Bild bei vielen Betrachtern stößt, ist vielleicht gerade ein Zeichen für die starke Unmittelbarkeit, mit der es erfaßt und gegeben ist. Und das Leben, das hier auf die Leinwand gebannt ist, spricht uns desto intensiver an, je öfter wir vor das Bild zurückkehren. — Von der „Unterwelt“ läßt sich nicht das gleiche behaupten. Die Häufung von Schrecknissen und Qualen, die hier den auf einem mächtigen Felssitz thronenden Pluto umgibt, würde eindrucksvoller und packender sein, wenn nicht alles zu dicht aufeinander gepackt wäre, wenn nicht ein Detail das andere übertäubte. Ungleich besser sind in der Komposition die beiden kleineren Werke, die „Kreuzigung“ und der „Zweikampf“, gelungen. Was den Figuren der „Kreuzigung“ vielleicht an innerer Beseelung fehlt, wird vollauf ersetzt durch kühne und originelle Züge der lockeren Gruppierung, die die einzelnen Silhouetten so frappierend gegen den unheimlich gefärbten Himmel abhebt. Und ein kleines Meisterstück räumlich-linearer Komposition ist der „Zweikampf“; ein Säulengang, genau von vorn gesehen, genau vor der ersten der den Gang in zwei gleiche Hälften teilenden Säulen eine Schöne in spanischer Tracht, mit kühlem Lächeln den Ausgang des Kampfes zwischen den zwei Rivalen abwartend, die, mehr im Hintergrund, mit gezückten Messern einander umkreisen, je einer in jeder Hälfte des Bildes. Mit Interesse macht man sich klar, wie der stoffliche Inhalt des Bildes durch ein rein malerisches Mittel, die perspektivische Wirkung des Raumes und die Stellung der darin sich bewegenden Gestalten, mit verblüffender, geradezu epigrammatischer Schärfe ausgedrückt ist. Ich sagte: malerisches Mittel; richtiger wäre zu sagen: zeichnerisch; denn das Räumliche ist ausschließlich durch lineare Perspektive gegeben, auf Luftperspektive hat Stuck so sehr verzichtet, daß die beiden Fenster am Ende des Ganges dem Farbenton nach nicht hinten, sondern auf derselben Fläche wie die vordere Säule zu liegen scheinen. Aber



KARL PIEPHO — DER BRIEF

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

LUDWIG SCHMID-REUTTE
KREUZIGUNG

das stört nicht; das Ganze wirkt dadurch noch mehr wie eine farbige Zeichnung, die es im Grunde ja doch sein will.

Auch MAX SLEVOGT gibt uns auf seiner Leinwand „Der Ritter und die Frauen“ (Abb. Jhrg. 1905/6, S. 139) eine Erzählung — ich glaube eine Episode aus „Tausend und eine Nacht“; und wir werden dabei unwillkürlich an jene kleinen farbenglühenden und lebensprühenden Bilder, wie den „Ritter Blaubart“ oder „Joseph und der Engel“ erinnert, mit denen der Künstler die ersten Secessionsausstellungen schmückte. Aber seitdem hat er einen weiten Weg zurückgelegt. Was man immer, und stets aufs neue, an Slevogt bewundern muß, jene eigentlich nicht definierbare Art des unmittelbaren, farbigen Sehens und die Kunst, das so Gesehene in reinen Tönen, gleichsam ganz objektiv, auf die Leinwand zu bringen, daran darf man sich auch hier freuen. Aber die Freude wird doch etwas getrübt durch die nüchternen, herben Züge der Darstellung, die in einem gewissen inneren Widerspruch zu dem nach sinnlich heiterer, blühender Schilderung verlangenden Stoff steht. Schade, daß nicht noch irgend ein anderes Bild Slevogts da ist, um zu zeigen, wie sehr der Maler immer im Vorwärtsstreben und Vorwärtskommen begriffen ist!

Geradezu glänzend läßt sich ein anderer ehemaliger Münchner, der längst den weißen Kalkstaub der Isarstadt von seinen Füßen geschüttelt hat, LOUIS CORINTH, durch seine einzige Einsendung, das Porträt Konrad Ansorges, vertreten (Abb. Jhrg. 1904/5, S. 30). Wie der Künstler im weißen Flanellanzug im sommerlich grünen Garten sitzt und mit stoischer Gelassenheit den nicht ganz bequemen Zustand des Gemaltwerdens trägt, das ist rein als Malerei und als Charakterstudie vortrefflich gegeben; und in der Vereinigung dieser beiden Vorzüge liegt die Stärke des Bildes, die es zu einem der besten der Ausstellung macht. Mir wenigstens scheint, daß z. B. WEISGERBER's Porträt des Dichters Ludwig Scharf diese so ungeheuer charakteristische Erscheinung nicht mit dem höchsten Grad lebendigen Erfassens wiedergibt; und wenn das Corinthsche Werk auch nichts eigentlich Reizvolles in Kolorit und Technik hat, so



RUDOLF RIEMERSCHMID — EVA
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



Sommer-Ausstellung der Münchener Secession •

GUSTAV ADOLF FJAESTAD
• • • • RAUHFROST • • • •



KARL EBBINGHAUS AKTSTUDIE
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

hat es doch das rein Materielle der Farbe völlig überwunden, das sich bei Weisgerber fast unangenehm fühlbar macht. Weit feiner und freier ist die kleine Atelierszene gemalt; und auch die „Fronleichnamsprozession“ und der „Sommertag“ (Abb. S. 522) sind frappant gesehene, flott und weitzügig gemalte Impressionen. Der „Sommertag“ ist auch dadurch interessant, daß hier das Inhaltliche von Manets „Déjeuner sur l'herbe“, das der große Franzose mit rein künstlerischer Naivität gegeben, ins derb Anekdotische gewandt ist; da verrät sich der schlagfertige Zeichner und Karikaturist, als den wir Weisgerber in seinen Beiträgen für die „Jugend“ kennen und schätzen.

TRÜBNER's drei Reiterbildnisse, von denen das anziehendste das weibliche (Abb. S. 533) ist, sind ganz in seiner starken, vollblütigen Art gemalt; jedes einzelne Werk aus der langen Reihe dieser Porträts „on horseback“ ist von wuchtiger Kraft, aber die Reihe wird nach und nach recht lang, und das Problem, das sich der Künstler an ihrem Anfang gestellt, ist allmählich ausgeschöpft. „Zu neuen Taten, teurer Helde!“ — HUGO V. HABERMANN wollte in der Tat etwas Neues geben, als er seine Mutter von neuem porträtierte; und das neue Bildnis ist nichts weniger als die Wiederholung des früheren, so unendlich sympathischen, das jetzt die Neue Pinakothek schmückt. Eher wirkt das andere Bild seiner Hand, das „Modell“ (s. unser Titelbild), als Reprise so mancher seiner früheren Werke; es verblüfft wieder durch die starke Virtuosität des Pinselstrichs, während z. B. HUMMEL's „Weiblicher Akt“, in noch höherem Maß als sein gleichfalls sehr malerisch empfundenes „Mädchenbildnis“ (Abb. S. 536), durch das außerordentlich feine Zusammenstimmen der blonden Fleischtöne, des rötlichgoldenen Haares und des blanken Messinggeschirrs fesselt; auch das kleine, nur so hingehauchte „Stilleben“ ist ein feines Werkchen. — PIEPHO's „brieflesende Dame“ (Abb. S. 514), WINTERNITZ' „Auf dem Balkon“, GROEBER's „Modell“ (Abb. S. 535) zeigen menschliche Figur und Stilleben in ähnlicher, für den künstlerischen Takt nicht ganz leicht zu bewältigender Vereinigung; Groeber gibt außerdem ein glänzendes Stück von Charakterisierungskunst in seinem Porträt eines preußischen Offiziers. LEO SAMBERGER bereicherte die Galerie von Zeitgenossen, die sein Oeuvre darstellt, quantitativ wie qualitativ um mehrere gute Bildnisse; FRITZ BURGER gibt das Bild eines Professors (Abb. S. 528) in seiner sachlichen, sympathischen Art, mit



HERMANN HAHN • BRUNNENBUBERL
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

guter Betonung des Räumlichen im Hintergrund. An PHILIPP KLEIN, den allzufrüh aus vollem Schaffen und Reifen Dahingerafften, erinnert ein einfaches, tüchtiges Damenporträt, wohl schon aus seiner letzten Zeit; ROBERT BREYER hat sich selbst in seiner etwas trocknen, aber sichern Art gemalt und so mit dem Menschen auch den Künstler charakterisiert. Von NISSL ist eine lockergemalte, sehr liebenswürdige Bildnisstudie da (Abb. S. 513); von dem in Meißen lebenden OSKAR ZWINTSCHER zwei weibliche Bildnisse (Abb. S. 531), in der zeichnerisch minutiösen Durchführung, die fast ein Charakteristikum der jungen Dresdner Schule, und in jener akkuraten Eleganz, die ihm speziell eigen ist.

Wenn uns der Stuttgarter ROBERT HAUG ein Soldatenbild „Grüne Jäger" zeigt, so bewährt er mit diesem in Raum- und Farbenwirkung hervorragenden Werke nur den alten Ruhm, einer der wenigen Soldatenmaler zu sein, die nicht nur Uniformen richtig wiedergeben, sondern dabei echte Künstler sind. Ueberraschender ist es, ALBERT VON KELLER als Historien- und Soldatenmaler kennen zu lernen. Die Ueberraschung ist zugleich ein wirklicher Genuß. Das mäßig große Bild (Abb. S. 521) schildert die feierliche Uebergabe der am Ort seines Heldentodes exhumierten Gebeine Latour d'Auvergnes, des „ersten Grenadiers" des Kaiserreichs, durch die bayerischen Behörden an eine französische Kommission. Das in der Wirklichkeit oft so brutal gegeneinander schreiende vielfache Bunt der verschiedenen Uniformen ist hier mit vornehmstem Geschmack in dem durch schattige Bäume und dunstige Atmosphäre etwas gedämpften Sonnenschein eines Sommertags zusammengestimmt. Das Ganze wirkt durchaus als malerische Leistung und verfehlt dabei doch nicht den Zweck des Zeremonienbildes; es fügt sich harmonisch den übrigen, durchaus aufs Malerische angelegten Bildern und Studien Kellers ein, die außerdem in der Ausstellung zu finden sind.



FRITZ BEHN JOHANNES
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Wie Kellers „Latour d'Auvergne", so stammt auch GOTTH. KUEHL's Genrebildchen „Traurige Botschaft" gewiß aus weit früherer Zeit; es liegt hinter jenem wohl noch um ein Jahrzehnt zurück und erinnert in seiner feinpinseligen und doch so gar nicht harten Technik an Leibls „Holbein-Periode", an frühe Arbeiten von Löfftz und manche modernen Holländer, die bei den Meistern des 16. Jahrhunderts in die Schule gingen. Die grüngestrichene Holzvertäfelung der Fischerstube gibt für den rosigbleichen Teint des Mädchens, den gebräunten des jungen Fischers einen so warmen Hintergrund, das Ganze hat so viel Charme in der stillen, ausgeglichenen und doch saftigen Farbigkeit, daß dem erquickten Auge die leise Sentimentalität des Bildes kaum, oder doch gewiß nicht störend, zu Bewußtsein kommt. Interessant ist es, mit diesem frühen Werk eines der späteren, gleichzeitig ausgestellten, zu vergleichen, etwa die „Salon-Ecke", dies komplizierte, überaus feine Farben-tutti-frutti, dem die ruhige Fläche



W. L. LEHMANN SOMMERMORGEN
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

des hellen Ofenschirmes vorn rechts einen wohlberechneten Gegenhalt bietet. SKARBINA's duftig gemalter „Gelber Saal", HENGELER's von den alten Holländern angeregtes und doch in seinen rötlichen Tönen originelles „Interieur", OPPENHEIMER's sehr geschickt gemachter „Spiegelsaal im Würzburger Schloß" verdienen daneben erwähnt zu werden, nicht minder TH. ESSER's „Organist", dessen Figur ebenso weich in den dämmernden Vordergrund hineingestellt ist, wie der Hochaltar mit seinen bunten Zieraten und die glühenden Farben der Glasfenster, in energischen und sicheren Flecken hingespachtelt, brillant aus dem Hintergrund hereinleuchten. LUDWIG HERTERICH's „Alte Zimmer" lassen in jedem Pinselstrich, in jedem Ton den Meister erkennen, aber auch den grübelnden Künstler, der den Meister seines Könnens nie ganz froh werden läßt; noch stärker tritt das in dem breit gemalten, durch das sehr große Format leider etwas leer erscheinenden Freilichtbild „Der Morgen" (Abb. S. 524) hervor: alle Lichtwerte auf dem weißen Kleid des Mädchens sind mit voller Richtigkeit gegeben, aber die Landschaft mit den gegen die Sonne gesehenen Baumstämmen und den weißen Wegen hat in ihrer Lichtfülle etwas Abstraktes, es fehlt der Zauber der bestimmten Stunde, der Atem der Jahreszeit. — Wie dringt uns dagegen aus PLEUER's „Bahnhof im Winter" (Abb. S. 532) der Hauch des kalten, sonnigen Tages, vermischt mit dem Kohlendunst des Bahnhofs, entgegen; wie fühlen wir uns in LANDENBERGER's zart poetischem Märchenbild (Abb. S. 523) mitten im Duften und Weben der freiliegenden Vorsommer-Landschaft, zwischen dem verschwimmenden Grün der Täler und den zarten Wolken des weiten Himmels! Mit der gleichen Liebe, mit vielleicht noch intensiverem Gefühl für das Momentane schildert W. L. LEHMANN in seinem „Sommermorgen" (Abb. obenstehend) die Stille der blonden Felder unter weißlich durchsichtigen Wolken; bemerkenswert ist dabei die scheinbar völlig absichtslose Anordnung des Bildes aus den zarten, unter einander an Helle fast gleichwertigen Bestandteilen, während in VINNEN's Marschenbild „Abend" (Abb. S. 534) die Landschaft schwer von Feuchtigkeit und von den tiefen Farben des endenden Tags sich vor uns ausdehnt; gar mancher andere Künstler hätte die „Seele der Landschaft" nur in einem traurig sinnenden Menschenkind verkörpern zu dürfen geglaubt, Vinnen stellt ein junges, helles Rind mitten in das feierliche Abend-



ALBERT VON KELLER — LATOUR D'AUVERGNE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

schweigen hinein, und die Wirkung ist tiefer und reiner, als irgend eine novellistische Staffage sie hervorbringen könnte. ROBERT ENGEL's „Sommertag", ein Bauernpaar, das einen Ochsen zu Markt treibt, ist daneben ein wenig prosaisch, unbeschadet aller Tüchtigkeit und guten Beobachtung. SCHRAMM-ZITTAU's „Frau mit Ziegen" hat einen großen Reiz durch das Flimmern des Lichtes im hochstehenden Gras des Baumgartens, H. v. HAYEK's „Rast vor der Stadt" durch die im Nebel des Wintermorgens schwimmende Atmosphäre. TONI STADLER, HERM. EICHFELD, PAUL CRODEL (Abb. S. 529), RICHARD KAISER, TH. MEYER-BASEL, KELLER-REUTLINGEN („Dorf im Schnee"), OSK. GRAF, BENNO BECKER, OSKAR MOLL bringen in ihren Landschaften nicht gerade Neues, aber Feines und Ansprechendes. H. B. WIELAND's „Sommernacht" gehört zum Besten, was er bis jetzt gezeigt hat. Den Charakter des Experiments hat FRANZ HOCH mit seinem winterlichen Hochgebirgsbild noch nicht ganz überwunden, und RICHARD PIETZSCH, einer der Stipendiaten des Deutschen Künstlerbundes, hat bei dem Aufenthalt in Italien wohl neue Eindrücke gesammelt, aber sie sich innerlich noch nicht völlig zu eigen gemacht; weit klarer und reifer als die großen Oelbilder ist jedoch seine farbige Zeichnung „Bachtal auf Korsika".

Hätte die Anführung in einem knappen Bericht, wie dem hier gegebenen, die Bedeutung eines Lobes, so verdienten noch gar manche Namen und Bilder genannt zu werden; doch wir müssen uns begnügen, nur noch zwei Künstler zu erwähnen, die mit, freilich in verschiedenem Sinn, dekorativen Arbeiten vertreten sind: JULIUS DIEZ und LUDWIG SCHMID-REUTTE. Von Julius Diez sind die kleinen Entwürfe zu seinen vier großen Mosaik-Medaillons für das Wiesbadener Kurhaus da, Schöpfungen voll starken Gefühls für den besonderen Flächenstil, den die Mosaiktechnik verlangt, voll anmutiger Einfälle im einzelnen und im ganzen von jener herben, sehnigen Eleganz, die so charakteristisch für Diez ist. — Schmid-Reutte's Bilder (Abb. S. 515) sind dekorativ im Sinne etwa von Fresken oder



ALBERT WEISGERBER — SOMMERTAG

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



CHRISTIAN LANDENBERGER MÄRCHEN „MÜLLER RADLAUF“
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Glasmalerei. Er stellt schwere muskulöse Männerleiber in ihrer rotbräunlichen Nacktheit vor einem fast leeren Hintergrund in altgoldenem Ton — ein strenger, aparter Akkord, der nur freilich zu wenig zur Gliederung der Fläche beiträgt. Schmid-Reutte war früher in München tätig und genoß als Meister im Aktzeichnen eine förmliche Berühmtheit. Seine „Kreuzigung“, sein „Kain“, seine „ruhenden Flüchtlinge“ und die Studien zu diesen Bildern geben zu erkennen, daß er in Karlsruhe mindestens nichts verlernt hat. Ob aus der ausgeprägten, aber vorläufig sehr eng begrenzten Eigenart seiner Kunst einmal jene monumentale Malerei sich entwickeln könne, die wir alle ersehnen, und die manche seiner Anhänger von ihm erwarten, muß die Zukunft lehren. Wenn hier wirklich ein Versprechen gegeben sei, so ist eines erfüllt in Erlers Wiesbadener Fresken — aber da die Entwürfe zu diesen Fresken nicht bei der Secession, sondern im Glaspalast ausgestellt sind, entziehen sie sich der Kompetenz dieses Berichtes.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Dem Künstler sind die Geheimnisse der Natur entfaltet, ihm wurden ihre Lehren allmählich klar. Er sieht ihre Blumen, nicht durch vergrößernde Linsen, um für den Botaniker Tatsachen zu sammeln, sondern in der Erleuchtung des Einen, der in ihr erlesene Auswahl glänzender Töne und zarter Farben, Andeutungen künftiger Harmonien erblickt.

Er beschränkt sich nicht darauf, zwecklos und ohne Gedanken jedes Hälmchen Grases zu kopieren, wie es die Philister empfehlen, sondern: aus der langen Kurve des schmalen Blattes, der der gerade, große Stil entgegenwirkt, lernt er, wie sich die Grazie der Würde vermählt, wie die Kraft die Lieblichkeit erhöht, damit sich feine Zierlichkeit ergebe.

*

Un tableau est achevé, lorsque toute trace des moyens employés pour obtenir le résultat a disparu.
J. Mc. Neill Whistler



LUDWIG HERTERICH — DER MORGEN
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

DIE KUNST ALS AUSDRUCK DER ZEIT

Von Ludwig Volkmann

Es ist eine sehr bezeichnende Erscheinung unserer Tage, daß in allen Fragen, die das allgemeine Interesse lebhafter berühren, die vielfach von einseitigem Parteistandpunkt nicht unbeeinflußte Zeitungskritik die öffentliche Meinung schafft und beherrscht und daß dadurch an die Stelle ruhiger, selbständiger Aufnahme und Beurteilung jeder besonderen Erscheinung in ihrer Eigenart die fertig übernommene Schablone, das scheinbar so prägnante und in Wirklichkeit so nichtssagende *Schlagwort* tritt. In der Politik ist es schon längst so, und man hat sich nachgerade so daran gewöhnt, daß es schon beinahe nicht mehr wirkt; in der Kunst dagegen ist die Erscheinung etwas neuer und um deswillen noch etwas gefährlicher, weil sie oft wohl äußerlich sehr geistreich und blendend auftritt und deshalb schwerer in ihrer inneren Nichtigkeit erkannt wird. Es ist darum gut, von Zeit zu Zeit solchen künstlerischen Schlagworten, die gerade besonders im Schwunge sind, nachzugehen und sie auf ihren wahren Gehalt zu untersuchen, wobei denn oft genug als schließliches Resultat ein Korn Wahrheit, umhüllt und umgeben von tausend Fäden des Mißverstandes, sich herausstellen wird. Denn die schönste Wahrheit wird schließlich zur Lüge, wenn sie zu oft und am falschen Flecke wiederholt wird, oder gar gezwungen werden soll, als Beweis für etwas zu dienen, was in ihr selbst gar nicht beschlossen liegt. Und eben eine solche Wahrheit ist der heute so beliebte Satz, daß alle Kunst der Ausdruck ihrer Zeit sei und sein solle. Sehen wir zu, wie es damit im besonderen steht, und ob nicht auch hiermit so viel Mißbrauch getrieben wird, daß man gut tut, einigermaßen vorsichtig mit dem schönen Schlagwort umzu-

gehen. — Natürlich trägt jedes Kunstwerk in irgend einer Hinsicht gewisse Merkmale der Zeit, der es entstammt. Aber was will das, so ganz allgemein gesprochen, denn eigentlich besagen? Jedenfalls müßte man sich doch, um einen wirklich greifbaren Sinn damit zu verbinden, zunächst über die genauere Bestimmung der dabei vorausgesetzten Begriffe verständigen, also klarlegen, wer die „Kunst" repräsentiert, was man unter „Die Zeit" versteht, und worin man deren „Ausdruck" sucht oder findet — alles Fragen, die in sehr verschiedener Weise beantwortet werden können und demgemäß des weiteren zu ganz verschiedenartiger Auslegung und Anwendung unseres Satzes führen müssen. Nehmen wir z. B. das griechische Altertum — gewiß ist seine herrliche Kunst der sprechende Ausdruck einer edlen Blütezeit, einer hohen harmonischen Kultur und freien, sicheren, bürgerlichen Gemeinschaft, wenn wir eben als „die Zeit" nur jene relativ Wenigen ins Auge fassen, die damals als Menschen im eigentlichen Sinne überhaupt mitzählten. Denken wir aber an die untergeordnete, entrechtete Klasse, an die große Menge des niederen Volkes, der Sklaven, wo bleibt da noch die Bedeutung der hellenischen Kunst als Ausdruck *dieser* ihrer „Zeit", es sei denn, daß man zu dem gewaltsamen Erklärungsmittel griffe, den bezeichnenden Ausdruck jener Zeit gerade auch darin zu sehen, daß sie für die Niederungen des Lebens *keinen* Ausdruck hatte? Müssen wir also hier schon eine Einschränkung machen und unter der „Zeit" in engerer Bedeutung nur das sogenannte „Milieu" des Künstlers oder seiner Besteller verstehen, so bleibt selbst dies nicht unberührt, wenn wir an eine weniger einheitliche und übersichtliche Kunstepoche denken, etwa an die italienische Renaissance. Selbstverständlich werden wir uns an so äußerlichen Gegensätzen nicht stoßen, wie sie in der Vereinigung blutigster Tyrannengrausamkeit und holdester Madonnenbilder scheinbar beschlossen liegen, oder in der Verquickung antiker Stoffe mit modernem Zeitkostüm und umgekehrt. Aber auch in tieferem Sinne können wir doch nur sehr bedingt die Kunst der Renaissance als Ausdruck ihrer Zeit gelten lassen und zwar um so bedingter, je weiter wir uns ihrem Gipfel nähern. Lionardo, Raffael und Michelangelo, gleichwertig wie die drei Spitzen eines Dreiecks, und doch untereinander so unendlich verschieden — wer von ihnen ist nun wirklich der Ausdruck seiner Zeit? Nicht vielleicht alle drei, jeder in seiner Weise, womit denn



HELENE VON BECKERATH — IN DER BRETAGNE

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



EDUARD ZIMMERMANN EVA
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

der künstlerische Ausdruck dieser Zeit ziemlich nichtssagend dahin definiert werden müßte, daß sie eben hochentwickelte, verschieden geartete Künstlerpersönlichkeiten hervorzubringen imstande war?! Und doch gibt es zwischen ihnen auch etwas Gemeinsames, Verbindendes, was sich freilich nicht dem flüchtigen Blick darbietet, sondern erst tieferer Betrachtung erschließt — jene Merkmale, die H. Wölfflin so meisterhaft als Elemente des „Klassischen Stils“ geschildert hat und die gewiß in wahrer Bedeutung einen Ausdruck der Zeit bilden. Wir wollen aber schon hier festhalten, daß es erst die *Gesamtheit* ist, aus der wir dieses Bild gewinnen. — Noch etwas jedoch gilt es zu bedenken: die Allergrößten unter den Künstlern sind zwar auch Kinder ihrer Zeit, aber sie sind doch ganz gewiß *mehr* als nur deren Ausdruck; wer wollte einen Goethe einzig oder auch nur vorwiegend aus seiner Zeit, aus seinem Milieu heraus erklären und betrachten, ihn, der seiner Zeit um ein Jahrhundert voraus war und nicht nur ihr den Stempel seines Geistes aufprägte, sondern auch uns Heutige noch beherrscht. So sprechen wir auch mit vollem Recht gern von dem Zeitalter Dantes und Giottos; denn nicht darin, daß sie ihre Zeit zum Ausdruck brachten, lag die Größe dieser Männer, sondern darin, daß sie sie mit *schufen.* Und das *schöpferische* Element eben ist es, was den großen Künstler ausmacht, und was in der oberflächlich angewandten Redensart von der Kunst als Ausdruck ihrer Zeit so leicht zu kurz kommt.

Damit gelangen wir nun zur rechten Nutzanwendung für unsere eigene Zeit, für die Betrachtung und Beurteilung der neuen und neuesten Kunst, die uns umgibt und uns täglich vor neue Fragen stellt, die wir so gern nach dem bequemen Schlagwort-Schema zu beantworten geneigt sind. Auch unsere moderne Kunst ist natürlich mit unserer Zeit, mit unserem Leben tausendfältig aufs engste verknüpft und verstrickt; ganz augenfällig hat sie sich als Ausdruck ihrer Zeit erwiesen, und mit vollem Recht sprechen wir von einer nervösen, impressionistischen Kunst unseres rastlosen, dem Augenblick huldigenden Zeitalters, oder bringen die naturalistische Strömung der Kunst in innere Beziehung zu den Triumphen der Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Das alles sind Tatsachen, die so offen zutage liegen, daß sie nicht übersehen und keinesfalls geleugnet werden können, und sehr zutreffend hat Adolph



WILLY ZÜGEL EISBÄRIN MIT JUNGEN
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



ADOLF THOMANN **HIRTEN**

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

Bayersdorfer gerade in Bezug auf moderne Kunst geäußert: „Unbewußt für den Künstler ist seine Kunst eine treue und unbestechliche Chronistin seines inneren Lebens“, worauf er freilich ergänzend fortfährt: „und *in ihrer Totalität* ein unvergänglicher Spiegel der Mitwelt“. Denn in der Tat sind mit den eben genannten Eigenschaften alle Erscheinungen, alle Möglichkeiten, alle charakteristischen Momente der modernen Kunst erschöpft? Hat es nicht immer, und in unseren Tagen fast mehr denn je, auch eine dem Tagestreiben fremde, zeitlose, ja zeitabgewandte Kunst gegeben, die ganz gewiß nicht einmal den Wunsch hatte, der Ausdruck ihrer Zeit zu sein — vielleicht eher ein Protest gegen dieselbe oder eine Flucht aus ihr, sei es nun in sehnsüchtig-romantischem Rückblick nach vergangenen Zeiten oder in freudig-sicherem Ausblick in die Zukunft, in die Ewigkeit, die aber sicher nicht vergessen werden darf, wenn wir die Kunst einer Zeit wirklich in ihrer *Totalität* erfassen wollen? Auch das sind handgreifliche Tatsachen, die niemand leugnen wird, und es ist klar, daß diesen gegenüber von einem „Ausdruck der Zeit“ in der Kunst nur in sehr modifiziertem Sinne die Rede sein kann, in negativem Sinne möchte man sagen, insofern darin zum Ausdruck gelangt, was der Zeit *fehlt,* was sie schmerzlich vermißt, wonach sie sich sehnt . . . und *so* aufgefaßt, wird uns eine solche Kunst vielleicht oft noch tiefere Blicke in die Geheimnisse der „Zeitseele“ tun lassen, als jene andere, die ruhig und ohne viel Skrupel dem Pulsschlag der Zeit folgt und ihn treulich zum positiven Ausdruck bringt, mag er nun in gleichmäßigem Takte schlagen, in lebhaftem Rhythmus wogen oder in krankhaften Zuckungen sich bewegen. Und deshalb ist es durchaus verkehrt und einseitig, nur in diesem einen, sagen wir also positiven Sinne nach dem Ausdruck der Zeit in der Kunst zu suchen und zu fragen; völligen Mangel an künstlerischem wie historischem Verständnis aber verrät es, wenn man, wie dies heute nur zu häufig geschieht, nun gar noch einen Schritt weitergeht und diesen Gesichtspunkt zum Wertmesser bei der Beurteilung neuerer Kunst überhaupt macht, natürlich stets im Interesse einer bestimmten Partei oder Richtung. Hier zeigt sich dann unser Schlagwort in seiner ganzen Größe, aber auch in seiner ganzen Gefährlichkeit: man meint, den Gegner erschlagen zu haben, und tut ihm wohl bei urteilslosem Publikum empfindlichen Schaden, wenn man ihm nachsagt, er hänge nicht mit seiner Zeit zusammen, seine Kunst sei kein Ausdruck ihrer Zeit, und — „die Kunst *soll* ein Ausdruck ihrer Zeit sein; ergo!“ Ganz abgesehen davon, daß es meist richtiger ist, danach zu fragen, was die Kunst *will* und was sie *wirkt,* als zu bestimmen, was sie *soll,* geht aus dem Bisherigen wohl deutlich hervor, daß man solchen Argumenten gegenüber zum mindesten sehr vorsichtig sein muß, denn vielleicht hat der andere den verborgenen, wohl gar negativen Zusammenhang des geschmähten Gegners mit seiner Zeit in parteiischem Eifer nur nicht bemerkt, und vielleicht ist gerade dieser Zusammenhang der tiefere und dessen Ausdruck der bleibendere, als seiner eigenen Kraft es vergönnt ist, weil jener *über* seiner Zeit steht, statt *in* ihr! Wir brauchen nicht weit zu suchen, um Beispiele für solche Vorgänge zu finden; es genügt, an die Kritik der Anfänge eines Böcklin und Thoma zu erinnern und ein jeder erlebt wohl fast täglich Aehnliches. Besonders die Vertreter der



FRITZ BURGER BILDNIS
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

jeweiligen Moderichtung (und die Zeitungskritiker sind das fast immer) sind in dieser Beziehung groß, mögen sie nun gerade einen brutalen Naturalismus oder hypermodernen Nervenkitzel auf den Schild heben. Aber auch Leuten, die tiefer in den Geist der Frage eingedrungen sein sollten, passiert hie und da eine solche äußerliche Anwendung des mißverstandenen Schlagwortes. Erst kürzlich ist es in dem Vortrag eines Mannes so gebraucht worden, der als Museumsbeamter mit neuer Kunst stete Fühlung hat, und ich weiß einen Fachgenossen, der Männer wie Genelli und Preller nicht gelten lassen wollte, weil sie nicht der künstlerische Ausdruck ihrer Zeit gewesen seien und dadurch die ganze Generation „irreführten" — d. h. also doch wohl immerhin beherrschten! Bei solcher Auffassung bleibt allerdings von der Kunstgeschichte weder die Kunst noch die Geschichte übrig und das tendenziöse Schlagwort hat nicht nur die unbefangene ästhetische Wertung, sondern auch die ruhige historische Kritik zunichte gemacht; wer aber tiefer blickt, der wird vielleicht gerade in Meistern wie Genelli und Preller den echten Ausdruck einer Zeit erblicken, die „das Land der Griechen mit der Seele suchte", und wohl nicht nur auf dem Gebiet der bildenden Kunst, weil es ihr an eigenem Halt und Vorbild im Vaterlande gebrach. Die Folgerung für unsere Tage liegt nicht weit, ich meine: daß jemand ein „moderner" zeitgemäßer Künstler im besten Sinne des Wortes sein kann, ohne Nerven, ohne Armeleutmalerei, ohne Sensation, ohne Symbolismus, ohne Erdgeruch, und wie die buntscheckigen schönen Dinge alle heißen, die immer gerade von ihren Vorkämpfern für den ganz spezifischen „Ausdruck der Zeit" ausgegeben werden. Man soll sich daher wohl hüten, dieses an sich gute und richtige Wort zum tendenziösen Kampfruf zu erniedrigen und kritiklos als Argument für oder gegen eine bestimmte Partei zu gebrauchen, nach dem Motto: „Wo Begriffe fehlen, da stellt ein *Wort* zur rechten Zeit sich ein." Denn wie wir sahen, ist gerade hier die genaue und gewissenhafte Prüfung



PAUL CRODEL — FLUSS IM WINTER

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession



HERMANN PLEUER — BAHNHOF IM WINTER

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

DIE PROVINZIALMUSEEN UND IHRE AUFGABEN

Ueber Kunstmuseen, ihre Ziele und Grenzen hat sich der Generaldirektor der Königl. Museen in Berlin, Geheimrat Wilhelm Bode, vor kurzem in der ›Internationalen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik‹ in einem Aufsatze ausgesprochen. Die Nummer vom 6. Juli der gleichen Wochenschrift bringt nun aus Bodes Feder einen zweiten Aufsatz unter obigem Titel, dem wir die nachstehenden Ausführungen entnehmen.

Provinzialmuseen sollen in erster Linie historische Museen sein und haben als solche die Kunst- und Kulturdenkmäler ihrer Provinz zu sammeln. Innerhalb dieser Beschränkung können sie Hervorragendes leisten; wenn sie diese Aufgabe richtig erfassen und nach allen Seiten verfolgen, so haben sie sehr reiche, vielseitige und lohnende Arbeit und werden dann, selbst bei großen Mitteln, nicht leicht in die Versuchung kommen, sich andere, fernliegende Ziele zu stecken, deren Verfolgung ihr Hauptziel regelmäßig schädigen wird. Sind doch die Aufgaben sehr mannigfaltige, selbst in Provinzen, deren Kultur erst eine verhältnismäßig junge und deren Kunstblüte nur eine kurze oder untergeordnete war. Da ist zunächst die fast überall lohnende und arbeitsreiche Aufgabe der Erforschung und Ausbeutung der prähistorischen Altertümer der Provinz. Ein ebenso reiches Feld zum Sammeln bietet sich in den Resten des Kulturlebens der Provinz im Mittelalter und der neueren Zeit. Diese provinzielle Völkerkunde wird namentlich das bäuerliche Leben, daneben aber auch die städtische Kultur ins Auge zu fassen haben, soweit letztere nicht von besonderen städtischen Museen gesammelt wird.

Neben der bäuerlichen und städtischen Kultur wird auch das Burgen- und Ritterwesen in das Sammlungsgebiet der Provinzialmuseen fallen müssen. Hier sollte man eine besonders typische und gut erhaltene alte Burg zur Aufstellung der Sammlungen wählen, nach dem Beispiel, das unser Kaiser in der Marienburg und Hohkönigsburg, nach anderer Richtung auch in der Saalburg gegeben hat.

Ein anderes Sammelgebiet haben die Provinzialmuseen in der Kunst und dem Kunsthandwerk, die in der Provinz geblüht haben. Dabei muß nicht nur nach ästhetischer, sondern vor allem nach historischer Rücksicht verfahren werden; es muß gesammelt werden, was noch in der Provinz selbst nach der Richtung vorhanden ist, und was nach auswärts gekommen ist, muß — wo es angeht — zurückgekauft werden. Es kann dadurch gelegentlich auch ein eminent volkswirtschaftlicher Nutzen gestiftet werden, indem alte Industrien einer Provinz wieder belebt oder in richtige Bahnen gelenkt werden.

Wenn die Provinzialmuseen ihrer Aufgabe, nach diesen Richtungen zu sammeln, richtig nachkommen sollen, so dürfen ihnen die Zentralmuseen dabei nicht hinderlich sein oder gar das Wasser abgraben, wie es bis jetzt zum Teil der Fall ist. Da bei den Provinzialmuseen vor allem der lokalhistorische, bei den Zentralmuseen aber weit mehr der allgemeine künstlerische Gesichtspunkt maßgebend sein soll, so wird eine solche Konkurrenz selten eintreten und dann meist eine beiderseits befriedigende Lösung finden können.

Das Sammelgebiet der Provinzialmuseen, wie wir es hier umrissen haben, ist im wesentlichen ein historisches. Man würde dagegen einwenden können, daß dabei in den Provinzialstädten die ästhetische Erziehung und der künstlerische Genuß meist unberücksichtigt bleiben würden. Dem läßt sich aber in verschiedener Weise abhelfen. Das Mittel, das man seit einigen Jahrzehnten dafür angewendet hat, die Abgabe von Bildern und anderen Kunstwerken aus dem Vorrat der Zentralmuseen an die Provinzialmuseen, erscheint uns nicht als das angemessene, soweit diese Stücke nicht etwa der provinzialen Kunst angehören. Durch minderwertige Kunstwerke, die meist diesen Namen überhaupt nicht verdienen, kann man keinen Begriff von der hohen Kunst geben oder gar den Geschmack bilden. Es scheint uns daher richtiger, solche Gemälde, die in den großen Museen nicht zur Aufstellung geeignet sind, als dekorative Ausstattungsstücke in staatlichen Bauten aller Art zu verwenden. Die Provinzialmuseen tun viel besser, ihrem Publikum Nachbildungen der besten Art und nach den besten Kunstwerken darzubieten, wodurch es eine gute Uebersicht über die Entwicklung der Kunst und zugleich künstlerischen Genuß erhält. In den modernen Reproduktionsarten: in Abgüssen, Heliogravüren und Lichtdrucken, vor allem Farbenlichtdrucken, sind jetzt die Meisterwerke der Kunst: die großen Bildwerke der Kleinplastik, Gemälde wie Handzeichnungen, Stiche und Radierungen, in reicher Fülle trefflich nachgebildet. Eine nach streng wissenschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkten gemachte Auswahl aus allen diesen Nachbildungen, die teils dauernd, teils wechselnd ausgestellt werden müßten, wird auf Geschmack und Kunstbildung weit günstiger einwirken als eine Sammlung mittelmäßiger Originale.

Es bietet sich aber auch für die meisten Provinzialmuseen Gelegenheit genug zur Erwerbung guter Originale mannigfachster Art. Verschiedene unserer Provinzialstädte sind in der angenehmen Lage, aus altem fürstlichen Besitz, durch Stiftungen usw. hervorragende Kunstsammlungen zu besitzen; ich nenne nur die Kasseler Gemäldegalerie, die Sammlung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt, die Antikensammlungen in Trier, Köln und Bonn u. a. m. Diesen Museen erwächst daraus die Pflicht, ihre Sammlungen alter Kunst nach der einen oder anderen Richtung, je nach dem Charakter derselben, zu vervollständigen und die vorhandenen Mittel in erster Linie dafür zu verwenden. Solche Sammlungen werden heutzutage die übrigen Provinzialmuseen freilich kaum noch zusammenbringen können; dazu fehlen ihnen nicht nur die Mittel, vor allem fehlen auch die Kunstwerke dazu: nur ein



WILHELM TRÜBNER — DAME ZU PFERD

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

geringer Teil des Kunstbestandes ist noch nicht in festen Händen. Aber es bietet sich doch bald hier, bald dort Gelegenheit zur Erwerbung oder doch zur Vorführung von einzelnen guten Originalwerken. Die Leiter unserer Provinzialsammlungen suchen sie jetzt meist auf dem Gebiete der modernen, womöglich der modernsten Kunst. Das scheint im allgemeinen ein recht fragwürdiges Mittel zur Geschmacksbildung. Die Bewegung, in der wir mitten drinstehen, können wir erst beurteilen, wenn sie eine Strecke hinter uns liegt; das gilt vor allem auch von der Kunst. Gestern hat man für Bronzen von Meunier oder für Bilder von Thoma und Böcklin, nicht selten minderwertige oder gar bestrittene, Phantasiepreise gezahlt, heute zahlt man sie für Menzel und Feuerbach, Leibl und Liebermann, und morgen wird man sich vielleicht gar Hodler und Klimt für teures Geld streitig machen, während im Hintergrunde schon die Kritik lauert, um sie alle abzumeiern und nur den waschechten französischen Impressionismus auf den Thron zu setzen. Ebenso gefährlich scheint uns das übertriebene Poussieren der heutigen Lokalkunst, wenn dies von den Museen betrieben wird. Und wie lange werden unsere deutschen Kunstgewerbemuseen in ihren Räumen noch die Schränke und ganzen Zimmer mit den ›Schätzen‹ des modernsten französischen Kunsthandwerkes dulden, die sie sich auf der Pariser Weltausstellung 1900 um viele Tausende streitig machten? Es gibt einen Weg, wie die Museen, vor allem die Provinzialmuseen, die uns hier beschäftigen, dem Publikum die modernste Kunst in aller Mannigfaltigkeit und den besten Erzeugnissen vorführen können, ohne dabei ihre Mittel zu vergeuden und ohne für die Zukunft ihre Räume mit zweifelhaften Dingen und mit Ballast zu füllen: das geschieht durch Wanderausstellungen, an denen sich jetzt jedes, auch das kleinste Provinzial- und Lokalmuseum beteiligen kann. Durch sie werden die verschiedenartigsten Werke der modernen Kunst und des Kunsthandwerks, inländische wie ausländische, dem Publikum in regelmäßigem Wechsel vorgeführt, so daß es immer neue Anregung erhält, einen guten Ueberblick über die moderne Bewegung in der Kunst bekommt und imstande ist, sich ein Urteil zu bilden.

Ein anderer Weg, auf dem unsere Provinzialsammlungen gelegentlich zu guten Originalen gelangen können, ist leider bei uns noch nicht so gangbar wie jenseits des Ozeans: die Schenkung oder Stiftung und die Bereicherung durch Vereinigung kunstsinniger Gönner der Museen; aber begangen ist dieser Weg doch auch bei uns schon und wird es immer mehr. Die Galerien des Städelschen Museums und des Wallraf-Richartz-Museums beruhen auf solchen Stiftungen und sind vielfach dadurch vermehrt worden; das Thaulow-Museum in Kiel und das Suermondt-Museum in Aachen sind so entstanden; das Rheinische Provinzial-Museum in Bonn hat erst kürzlich die umfangreiche Wesendoncksche Galerie als Leihgabe auf neunundneunzig Jahre erhalten, und kleinere Sammlungen und vereinzelte wertvolle Stücke haben die meisten unserer Provinzialmuseen durch Geschenk erhalten. Bode befürwortet zum Schluß eine Verständigung zwischen den Zentral- und Provinzialmuseen, die sich gegenseitig in die Hand arbeiten sollten, anstatt sich zu befehden.



KARL VINNEN — ABEND

Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

LEIPZIG. HANS R. VON VOLKMANN-Karlsruhe ist ein Poet, er ist nicht ›Maler an sich‹, wie etwa Max Liebermann. Deshalb ist es auch nicht gleichgültig, *was* er malt. Greift er eine Sache an, bei der diese Seite seines Wesens nicht in Aktion tritt, so verfällt er ins Trockene, Langweilige und Ungenießbare. In den letzten Jahren lernte ich ihn durch die einzelnen Bilder, die in den Kunstsalons kursierten, leider immer nur von der negativen Seite kennen und man war schon geneigt, sich über ihn ein ungünstiges Urteil zu bilden. Um so mehr habe ich mich jetzt über die umfangreiche Sonderausstellung im Kunstverein gefreut, die ihn wieder ganz auf der Höhe zeigt. Mit wenigen Ausnahmen offenbaren die Werke alle eine gesunde Frische und einen ehrlichen Charakter. Die ›Periode der Lithographie‹ hat er im Gegensatz zu Gustav Kampmann glücklich überwunden, und er versteht es nun mit Sicherheit, Graphik und Malerei auseinander zu halten. Aber er hat für die Malerei vom japanischen Farbenholzschnitt außerordentlich viel gelernt. Neben Volkmann hat der ›*Frankfurter-Cronberger Künstlerbund*‹ ausgestellt. Zum größten Teil gute Durchschnittsleistungen, aber — vielleicht mit Ausnahme von HANS VOELKER — keine Persönlichkeit mit einer eigenen Note darunter. Ueber das meiste Können verfügt vielleicht R. GUDDEN. Das Bild von JAK. NUSSBAUM ist ganz frisch gesehen, aber es ist keine Frankfurter Landschaft, wie uns die beigefügte Bezeichnung glauben machen will, sondern es ist *Seine*-Landschaft. J. KOWARZIK, der als Bildhauer der Gruppe angehört, hat einige sehr schöne Plastiken dabei. — Bei *Mittentzwey-Windsch* interessiert am meisten die kleine Kollektion von RUDOLF SIECK-München. Seine kleinen, reizenden Bildchen haben so etwas Naives, Elementares, was sie, glaube ich, jedem Menschen näher bringen muß. Sie offenbaren mit so einfachen Worten ein starkes, intimlebendiges Naturgefühl. Neben ihnen hingen zufällig eine Reihe unsäglich langweiliger und phrasenhafter ›Gemälde‹ von taktlosen Dimensionen (GÜNTHER-MELTZER und H. SAFFER) und der Gegensatz von Format und Inhalt wirkte im Verhältnis zu den Bildchen von Sieck geradezu komisch. Im gleichen Salon haben noch GINO PARIN und C. JACQUET ausgestellt. Bei *Beyer & Sohn* ist der Nachlaß von Prof. CARL HEYN-Dresden zu sehen, Landschaften aus den Alpen und von den oberitalienischen Seen. rgm.

MÜNCHEN. Vom bayerischen Staat wurden auf der Münchener Jahresausstellung 1907 im Kgl. Glaspalast angekauft die Oelgemälde: FRANZ TÜRCKE ›Vorfrühling im Gebirgsdorf‹; OTTO STRÜTZEL ›Mühlgraben im Winter‹; OTTO SINDING ›Tiefer Schnee‹; GILBERT V. CANAL ›Stimmung bei Dortrecht‹; KNUT HANSEN ›Caprice‹ (Aquarell). — Für die Neue Pinakothek wurde ein Frauenbildnis von W. LEIBL, die Nichte Leibls und Gemahlin seines Freundes Kunstmaler Schider, erworben.



HERMANN GROEBER DAS MODELL
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

MANNHEIM. In der Internationalen Kunstausstellung sind jetzt schon für über M. 250000.— Kunstwerke verkauft worden, darunter für die Städtische Galerie Mannheim das große Bild von EGGER-Lienz, ›Wallfahrer‹, ›Römischer Herbst‹ von H. URBAN und ›Dem unbekannten Gott‹ von HANS BÜHLER. Für die Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe wurden folgende Werke erworben: *Oelgemälde:* BERTA WELTE, ›Blumen-Stilleben‹; KARL WALTER, ›Winternacht im Schwarzwald‹; FANNY V. GEIGER-WEISHAUPT, ›Laubgang‹; RUDOLF HELLWAG, ›Das weiße Segel‹; LUDWIG DILL, ›Gewitter im Moor‹; FRIEDRICH FEHR, ›Der Trinker‹; EUGEN V. BRACHT, ›Colditz im Schnee‹; GOTTHARD KÜHL, ›Augustusbrücke in Dresden im Winter‹; KARL HAIDER, ›Frühlingsgewitter‹; ROBERT HAUG, ›Wachtfeuer‹; ROBERT PÖTZELBERGER, ›An der Jaxt‹; WALTER GEFFKEN, ›Der Reiter‹; TONI STADLER, ›Fränkischer Wald‹; ERNST LIEBERMANN, ›Die Malerin‹; FRANZ HORADAM, ›Moorlandschaft‹; SUSE ROBERTSON-BISHOP, ›Tomaten‹; *Bronzen:* HERMANN VOLZ, Büste ›Hans Thoma‹; WILHELM GERSTEL, ›Italienerin‹. Ferner wurden erworben aus dem Nachlasse des hier verstorbenen Professors AUG. HÖRTER fünf kleinere Oelgemälde seiner früheren besten Zeit: ›Piz Ota im Engadin‹, ›Mittagsonne‹, ›Brandung bei Capri‹, ›Rosen‹, ›Baumstudien‹, wozu noch ein ›Sonnenaufgang‹ des Thomaschülers ADOLF HILDENBRAND-Pforzheim hinzukommt.

GRAZ. Die Reihe der Frühjahrsausstellungen eröffnete das Kupferstichkabinett mit einer sehr guten Gesamtvorführung des graphischen Werkes

des allbekannten Radierers und Holzschneiders Wilhelm Hecht, der sich hier dauernd niedergelassen hat. — Es folgte eine Ausstellung von 80 Entwürfen für ein *Plakat der Stadt Graz*, welche auf eine Preisausschreibung des rührigen Vereines „Grazer Herbstmesse" eingegangen waren. Neben vielem Unbrauchbaren fanden sich auch ganz standhaltige Lösungen. Den ersten und zweiten Preis teilten Max Arnold in München und Daniel Pauluzzi in Graz, den dritten erhielt Hans Blättry in Düsseldorf, lobende Erwähnung fanden F. Pamberger in Graz und H. Zeillinger in München. Eine gleichzeitig eingeleitete Volksabstimmung bevorzugte ein sorgfältig, aber ohne jede Plakatwirkung gezeichnetes Konglomerat von Stadtansichten. — Dann kam der Kunstverein mit seiner seit langem vorbereiteten *„Ausstellung älterer Kunstwerke aus heimischem Privatbesitz"*, bestehend aus 300 Gemälden, einigen Plastiken und gewerblichen Gegenständen und über 900 Miniaturen. An der vortrefflichen *Miniaturenausstellung* hatten den größten Anteil Dr. Perlep mit 314 und Luise Emele mit 160 Stücken. Unter den Künstlern sind zu nennen: Carracci, N. Schiavone, Boucher, Joubert, Auberg, Isabey, Roß, Chodowiecki, Füger, Weixelbaum, Agricola, Suchy, Daffinger, Waldmüller, Ender, Fendi, Rieder, Saar, Peter, Kriehuber, Anreiter und die Brüder Theer. — Im Juni wurde das Denkmal des als österreichischer Truppenführer ausgezeichneten Herzogs Wilhelm von Württemberg von Georg Winkler enthüllt. Es ist besser aufgestellt, als man dies leider längst gewöhnt ist und zeigt bei innerer Bewegung einen ruhigen, eindrucksvollen Gesamtumriß. D.

KREFELD. Der Französischen Kunstausstellung im Kaiser Wilhelm-Museum, die am 21. Juli geschlossen wurde, ist eine *Internationale Porträtausstellung* gefolgt.

DÜSSELDORF. Für 1908 ist eine Ausstellung *christlicher Kunst* geplant, die bei Gelegenheit der 55. Generalversammlung der Katholiken Deutschlands eröffnet werden soll. Leiter sind Konservator Dr. Board und Maler Alfred Graf von Brühl.



THEODOR HUMMEL MÄDCHENBILDNIS
Sommer-Ausstellung der Münchener Secession

PERSONAL-NACHRICHTEN

BONN. Professor Dr. Clemen, Provinzialkonservator für die Rheinprovinz, wird im September nach den Vereinigten Staaten gehen, um an dortigen Universitäten als Austausch-Professor Vorträge zu halten.

BERLIN. Der Kaiser hat aus Anlaß der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung an folgende Künstler Medaillen verliehen: die große goldene Medaille für Kunst dem Maler Fritz Burger, Charlottenburg, die goldene Medaille für Kunst den Malern Friedrich Stahl in Florenz, Fritz Böhle in Frankfurt a. M., Rudolf Schulte im Hofe in Berlin, Rudolf Thienhaus in Berlin, den Bildhauern Martin Schauss in Berlin, Paul Schulz in Breslau und Professor Karl Hilgers in Grunewald. Die Verleihungen haben diesmal besondere Ueberraschung hervorgerufen, weil die Namen der vom Kaiser ausgezeichneten Künstler sehr erheblich von den Vorschlägen, welche die Jury gemacht hatte, abwichen. Unberücksichtigt geblieben sind vier Künstler, denen die Jury eine Auszeichnung zugedacht hatte, auf der andern Seite hat der Kaiser zwei Namen hinzugefügt, die auf der Vorschlagsliste fehlten. Es sind die beiden Bildhauer Paul Schulz-Breslau und Prof. Karl Hilgers-Berlin. Fallen gelassen sind bei der Verleihung drei Künstler, welche für die (kleine) goldene Medaille vorgeschlagen waren und der Bildhauer Hugo Lederer, der Schöpfer des Hamburger Bismarck-Denkmals, der für die große Auszeichnung in Betracht kam. Lederer ist diesmal mit einer Sonderausstellung vertreten, die neben Gruppen vom Hamburger Denkmal und zwei Arbeiterfiguren zum Krupp - Denkmal für Essen einen St. Georg, die Büste eines Ringkämpfers umfaßt. Der Künstler besitzt die (kleine) goldene Medaille seit 1903.

GESTORBEN: in Rottach am Tegernsee der Münchener Bildhauer Professor Philipp Perron, 67 Jahre alt; in Meißen der in der Königl. Porzellanmanufaktur tätige Bildhauer Konrad Hentschel.

Redaktionsschluß: 16. Juli 1907 Ausgabe: 1. August 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. Schwartz
Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. — Druck von Alphons Bruckmann. — Sämtlich in München



Otto H. Engel pinx.

Reifende Aehren

Grosse Berliner Kunstausstellung



SOPHIE BURGER [illegible] [illegible] BALL

[illegible] Berliner Kunstausstellung

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

[illegible] GENSEL

Wenn man [illegible] werden: wi [illegible]
tungen ab[illegible] Gegebenes [illegible]
Kunstausstellung unter [illegible] unter den [illegible]
stellungen am stiefmüt[illegible]
werden. Nicht nur kleine [illegible]
wie die diesjährige in [illegible]
anfechtbare Veranstaltu[illegible]
liner Secession locken [illegible]
als der Glaspalast [illegible]
man war wenigstens [illegible]
chen Kreisen so davon [illegible]
Rechtes dort zu [illegible]
haupt nicht [illegible]
Umfange [illegible]
Bot sich aber [illegible]
schlechterdings [illegible]
die deutsche [illegible]
Jahren, so hel[illegible]
kränkenden W[illegible]
der Berechtigung [illegible]
kann nicht jedes J[illegible]

Rufus A. [illegible]



SOPHIE BURGER-HARTMANN — DER BALL

Große Berliner Kunstausstellung

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

von WALTHER GENSEL

Wenn man von einigen Berliner Tageszeitungen absieht, pflegt die Große Berliner Kunstausstellung unter allen deutschen Ausstellungen am stiefmütterlichsten behandelt zu werden. Nicht nur kleinere Eliteausstellungen wie die diesjährige in Mannheim, sondern auch anfechtbare Veranstaltungen wie die der Berliner Secession locken den Kritiker weit mehr als der Glaspalast am Lehrter Bahnhof. Ja man war wenigstens bis vor kurzem in manchen Kreisen so davon überzeugt, doch nichts Rechtes dort zu finden, daß man sich überhaupt nicht die Mühe des bei dem großen Umfange recht zeitraubenden Studiums machte. Bot sich aber wirklich einmal etwas, das schlechterdings nicht zu übersehen war, wie die deutsche Landschafterausstellung vor zwei Jahren, so fiel man in den Ton eines fast kränkenden Wohlwollens. Die Frage nach der Berechtigung dieser großen Kunstmärkte kann nicht jedes Jahr von neuem aufgerollt werden; wir müssen sie vorläufig als ein Gegebenes hinnehmen und den Maßstab des unter den gegenwärtigen Verhältnissen Erreichbaren an sie anlegen. Zweifellos aber ist es viel leichter ein paar hundert Bilder nach seinem Geschmack auszuwählen, als den Kampf mit all den in Berlin in Betracht kommenden Faktoren, zu denen nicht in letzter Linie die Raumverhältnisse zu rechnen sind, bis ans Ende durchzuführen, so durchzuführen, wie es die diesjährige Kommission mit Otto H. Engel als Vorsitzendem und Bruno Möhring als Neugestalter der Räume getan hat. Während man bis vor wenigen Jahren — ähnlich wie bei den Pariser Salons und den Londoner Akademieausstellungen — fast immer das Gefühl hatte: So uninteressant war es noch nie, sagt man diesmal befriedigt: So gut war es seit langem nicht. Und darum gebührt den Veranstaltern nicht herablassendes Lob, sondern ein aufrichtiger Glückwunsch.

Selbstverständlich ist die Ausstellung viel zu groß. Zweitausend und einige hundert Kunstwerke vermag kein Mensch zu verdauen. Allein man kann ohne großen Schaden den Besuch wesentlich abkürzen. Geht man nämlich durch die Berliner Säle bis zur graphischen Abteilung, von da unter Mitnahme des Hamburger Raumes zurück durch die Säle der Ausländer und schließlich durch den internationalen Bildersaal und die kleinen Berliner Sonderausstellungen hindurch zu den BRUNO PAUL'schen Zimmereinrichtungen, so hat man zwar noch lange nicht die Hälfte der Räume, aber mindestens neun Zehntel der sehenswerten Kunstwerke gesehen.

Von den Berliner Künstlern haben diesmal außer Bruno Paul und dem Architekten HEINRICH SEELING, deren Werke uns hier nicht berühren, ARTHUR KAMPF, FRITZ BURGER, CARL LANGHAMMER und der Bildhauer MARTIN SCHAUSS Räume zu Sonderausstellungen erhalten. Kampf, der kürzlich zum Präsidenten der Akademie erwählt worden ist, gehört mit EDUARD V. GEBHARDT und PETER JANSSEN (s. Abb. S. 556) zu den ganz wenigen „Könnern" der gegenwärtigen deutschen Kunst. Wie Gebhardt soeben mit den Malereien der Düsseldorfer Friedenskirche sein größtes Werk vollendet hat, so bilden die Malereien im Magdeburger Museum, zu denen die Kartons und eine Reihe Studien ausgestellt sind, die monumentale Hauptschöpfung Kampfs. So sehr dies augenblicklich noch manchen wieder den Strich gehen mag, es wird wieder eine Zeit kommen, wo man große Kompositionen, auch wenn sie nicht durchweg befriedigen, höher einschätzt als ein Bildchen mit ein paar geschmackvoll arrangierten Aepfeln. Viele von Gebhardts Studien würden in jeder Secessionsausstellung mit Freuden begrüßt werden; malt der Meister aber ein Bild, zu dem hunderte solcher Studien verwendet sind, dann ist er kein Akademiker — das wäre noch viel zu gut —, sondern ein „Zeichenlehrer!" FRITZ BURGER



RICHARD BASELUR — DIE ABREISE

Große Berliner Kunstausstellung



Große Berliner Kunstausstellung

OSKAR ZWINTSCHER
BILDNIS VOR SCHWARZEN KACHELN

errringt sich in der Berliner Gesellschaft immer mehr den Rang eines der führenden Bildnismaler. Höher als sein großes, allzu gestelltes und in der Farbe nicht sehr angenehmes Familienbild schätze ich seine Professorenporträte (Dilthey, Wilamowitz, Erich Schmidt) und seine anmutigen Kinderbilder (s. Abb. S. 549). Seiner Gattin SOPHIE BURGER-HARTMANN reizende Terrakotten und Kleinbronzen (s. Abb. S. 537) bringen eine anmutige Abwechslung in diesen Saal. Aehnlich, doch mit mehr Gleichberechtigung, teilt Schauß seinen Raum mit Langhammer. Jener ist mit einigen guten Männerbüsten und mit ein paar mit ganz entzückender Weichheit modellierten Kinderköpfen vertreten, dieser gibt in seinen Oel- und Pastelllandschaften, die in ihren sanften und doch vollen Harmonien an englische Werke gemahnen, besonders regnerische und nebelige Stimmungen mit großer Feinheit wieder (Abb. S. 545).

Von den übrigen Berliner Künstlern zieht der in Florenz lebende FRIEDRICH STAHL am stärksten die Aufmerksamkeit auf sich: ein deutscher Gustav Moreau mit einem Einschuß Böcklin. Ein unmittelbarer Genuß stellt sich freilich vor diesen preziösen, Botticelli, Carpaccio und andere Quattrocentisten nachahmenden, aber sie gleichsam persiflierenden Werken nicht ein. OTTO H. ENGEL hat außer ein paar kleineren ein großes Bild „Reifende Aehren" gesandt, das seine Landschaft und lebensgroße Figuren in malerischer Volkstracht verbindende Art besonders glücklich zeigt (s. das Titelbild), FRIEDRICH KALLMORGEN ein paar schöne Landschaften und seine schon gelegentlich der Berliner Akademieausstellung rühmend erwähnte, bei öfterem Sehen aber immer noch mehr gewinnende „Kleinkinderschule", HOFFMANN-FALLERSLEBEN ein paar großartige Bilder von der norddeutschen Heide und aus dem Riesengebirge, HANS LICHT unter anderem eine reife große Dorflandschaft „Um Johanni". Auch ein paar Schüler Kallmorgens, wie GENTZEL und TÜRCKE, MAX GILDEMEISTER (Abb. S. 542) und andere sind mit guten Landschaften vertreten. Ein amüsantes Bild ist MOHRBUTTER's Dame mit Muff und Handschuhen, oder vielmehr Muff und Handschuhe mit Dame (Abb. S. 550). An die Berliner Künstler seien die Königsberger angeschlossen, von denen ein großes, nicht nur im Titel („Leute vom Meer") und in der Auffassung, sondern selbst in der Farbengebung an Cottets Bild im Luxembourgmuseum erinnerndes Triptychon von LUDWIG DETTMANN (ein kleineres Bild dieses Malers gibt die Abb. S. 547) und OTTO HEICHERTS „Seelengebet der Heilsarmee", ein in der Komposition wenig glückliches, aber durch seine tiefdringende Seelenanalyse und die eigentümliche Beleuchtung packendes Werk, besonders auffallen (Abb. S. 552). Von den übrigen deutschen Sälen fesselt am meisten der der Hamburger Künstler, auf die Lichtwark so große und wenigstens zum Teil gerechtfertigte Hoffnungen gesetzt hat. Die Münchner haben ihre meisten und besten Werke natürlich in München, die Düsseldorfer die ihrigen in Düsseldorf und Köln ausgestellt. Wir bilden von jenen den „Arkadischen Frühling" von PH. O. SCHAEFER (Abb. S. 551), von diesen zwei Damenbildnisse, von SCHMURR (Abb. S. 548) und BÖNINGER (S. 558) ab.



FRIEDRICH HAUSMANN — EVA
Große Berliner Kunstausstellung



LUDWIG VON LANGENMANTEL SPANISCHER TANZ

Große Berliner Kunstausstellung

Die meisten sonstigen Bildnisse, auch die Berliner, befinden sich in dem internationalen Porträtsaal, der in seiner harmonischen Geschlossenheit und mit seiner reichen Fülle reifer Werke einen der hauptsächlichsten Anziehungspunkte der Ausstellung bildet. Wie seinerzeit in Dresden hat man auch hier alte Bilder oder wenigstens Kopien von solchen (Berlin besitzt ja in Moritz Röbbecke einen nicht zu übertreffenden Meister der Kopierkunst) mit den Werken lebender Meister zusammenhängt und obendrein durch schöne Stilleben, die zwischen den Köpfen rein als Farbenflecke wirken, angenehme Ruhepunkte geschaffen. Ein Frühstückstisch mit Teekanne, Tassen usw. von OSKAR ZWINTSCHER fällt unter diesen besonders auf. Auch unter den anderen Bildnissen ist wieder für möglichste Mannigfaltigkeit gesorgt worden; nur von allzu grellen oder allzu pastosen Werken hat man mit Recht Abstand genommen. Das bekannte Bildnis der Schauspielerin Réjane im Rampenlicht von ALBERT BESNARD bildet nach dieser Richtung die Grenze. Das älteste Werk eines Lebenden ist wohl das Bildnis der in einer Laube sitzenden, nachdenklich von der Lektüre aufblickenden jungen Steinhausen von HANS THOMA, ein schlichtes feines Werk in grünen, braunen und weinroten Tönen. Thoma ist außerdem durch das Kniestück des mit der Palette in der Hand vor seiner Staffelei sitzenden Malers Peter Burnitz vertreten, eines der ersten Bilder, die ihn in weiteren Kreisen bekannt machten, STEINHAUSEN seinerseits durch ein vor nicht langem entstandenes Selbstbildnis mit einem schönen, landschaftlichen Ausblick, eine Verkörperung des beschaulichen, in der Erinnerung lebenden Alters. Zu ihrem Kreise gehört auch der Landschafter KARL HAIDER, von dem außer seinem höchst charakteristischen Selbstporträt die von uns abgebildete Dame mit Rose (Abb. S. 546) ausgestellt ist. Die ältere Berliner Schule ist durch ein Kabinettstück von LUDWIG KNAUS vertreten, das feinste Durchbildung mit geistvoller Charakteristik verbindet und von der Buntheit mancher anderer Werke des Meisters frei ist, durch das Doppelbildnis seiner Gattin und seines Töchterchens von SCHEURENBERG und durch Damenbildnisse von KIESEL und ERNST HILDEBRAND; die jüngere durch ein ungemein liebenswürdiges Bildnis seines Vaters von BENNEWITZ VON LOEFEN jr., das uns den alten Herrn inmitten seines über und über mit Landschaftsstudien behängten Ateliers eifrig bei der Arbeit zeigt (Abb. S. 559), sowie durch Werke von HUGO VOGEL, ARTHUR KAMPF, HANS LOOSCHEN, SOPHIE KONER, den wohl ebenfalls hierher zu rechnenden, jetzt in Posen wirken-



MAX GILDEMEISTER — VORFRÜHLING

Große Berliner Kunstausstellung

den KARL ZIEGLER (Abb. S. 558) und andere. Auch KARL GUSSOW, der ehemalige Führer des Berliner Realismus, weilte wohl noch unter den Lebenden, als man seine Werke aufzunehmen beschloß. Das (Abb. S. 555) wiedergegebene Bildnis seiner Mutter zeigt uns seine später oftmals flau und süßlich gewordene Kunst von der besten Seite. Aus der sächsischen Residenz, deren eigener Saal zu den wenigst erquicklichen der Ausstellung gehört, sind zwei Damenbildnisse von hohem Reize gekommen: Das ganz schlichte und herzliche, von jeder Pose freie KARL BANTZERsche Bildnis seiner Gattin und das ein wenig anspruchsvollere, aber nicht minder beseelte, gleichfalls die Gattin des Künstlers darstellende Bild mit glitzernden Kacheln im Hintergrunde von OSKAR ZWINTSCHER (Abb. S. 539), aus Düsseldorf das sprudelnd lebendige Kniestück des Bürgermeisters Wortmann von E. v. GEBHARDT, aus Königsberg das energische, in hellem Sonnenschein gemalte Selbstbildnis O. HEICHERT's (Abb. S. 553), aus Wien die schon mehrfach ausgestellten beiden alten Frauen von BACHER, aus Karlsruhe HAUEISENS Brustbild seines Bruders in einem farbenfrohen Interieur, aus München Werke von KAULBACH, SAMBERGER und BLOS. Sehr gering ist dagegen die Vertretung des modernen Auslandes, von dem wir außer BESNARD nur die Amerikaner SARGENT und MELCHERS, den Schotten LAVERY, den Holländer TOOROP und den Ungarn LÁSZLÒ finden. Weiter ins 19. Jahrhundert zurück führen uns LENBACH, SCHOLDERER, das Selbstbildnis COURBET's (Abb. S. 544) und das virtuose Kleiderarrangement MAKART's mit dem Kopfe der schönen Gräfin Bülow (Abb. S. 543). Von alten Meistern sind außer VAN DYCK und ANGELIKA KAUFFMANN nur Engländer vertreten.

Keine ganz so glückliche Hand wie bei der Bildnisgalerie hat man bei der Zusammenstellung des internationalen Saales gegenüber gehabt. Er steht zwar auf einem ganz anständigen Niveau, doch scheint der bloße Zufall hier ziemlich stark mitgesprochen zu haben. Wie z. B. BÖCKLIN's doch eben erst auf der Jahrhundertausstellung gezeigte Venus Anadyomene (Abb. Jahrg. 1905/06 S. 350) hier hereingekommen ist, versteht man nicht recht; viel eher die pietätvolle Gesinnung, aus der heraus man mehrere Werke des jüngst verstorbenen Norwegers FRITZ THAULOW aufgenommen hat. Die Abbildung der „Postkutsche in Beaulieu" (Abb. S. 548) gibt freilich nur eine schwache Vorstellung von dem Original: von dem Abendglanze des Himmels zwischen den abziehenden Wolken (oder ist es frühester Morgen?), von der Feuchtigkeit des Bodens. von der reizenden Art, wie unsichtbare Lichtquellen,



▪ *Große Berliner Kunstausstellung*

▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ HANS MAKART † ▪ ▪ ▪ ▪ ▪ ▪
BILDNIS DER FRAU FÜRSTIN BÜLOW



SELBSTBILDNIS
ıusstellung

:z über die Malerei dieses Landes kaum
vas neues (wir bilden eine Landschaft von
HULTZBERG S. 554 ab); umso überraschen-
r und dauernder wirkt die reiche dänische
ınst. Nicht daß sich eine große Anzahl Werke
s sofort einschmeichelte oder unsere Be-
ınderung erzwänge; das tun eigentlich nur
: liebenswürdigen Interieurs von IRMINGER,
;TED, HOLSOE und ihren Genossen und die
·ten, man möchte sagen durchgeistigten
:inen Landschaften von PAULSEN. Aber
r sind erstaunt über die Fülle herber, junger
lente, von denen wir keine Ahnung hatten,
über SIGURD WANDEL, dessen Verwandt-
ıaft mit Runge nicht mir allein aufgefallen
(Abb. S. 547), über HERMANN VEDEL, von
ssen Gruppe junger Mädchen auf dem Bal-
n gleichsam Renaissanceluft ausgeht. Dazu
mmen Landschafter wie JOHANN SCHLICHT-
ULL, JOHANN ROHDE, LOUIS JENSEN, CHRI-
:AN ZACHO, Tiermaler wie THERKILDSEN,
ldnismaler wie AXEL HOU. Bekannter
ngen in Deutschland die Namen des treff-
hen Malers der Seeleute MICHAEL ANCHER,
s leider nicht gut genug vertretenen Histo-

rienmalers **Zahrtmann**, des in Malerei wie Kunstgewerbe ganz seine eigenen Wege gehenden Ehepaares **Slott-Möller**, und europäischen Ruf besitzt seit langem der in Beleuchtung, Gruppierung und Charakteristik gleich geschickte Maler von Gesellschaftstücken **Laurits Tuxen**. Die famosen Tierstatuetten der Bildhauerin **Anne Marie Carl-Nielsen** sind bereits gelegentlich ihrer Ausstellung bei Schulte gerühmt worden. Bedenkt man nun, daß der unvergleichliche Kroyer, daß auch Viggo Johansen und manche andere fehlen, so bekommt man eine nicht geringe Achtung vor dem reichen und vielgestaltigen Kunstleben in dem kleinen Lande. In den großen Sälen der Plastik ziehen **Lederer**'s Sockelfiguren für das Hamburger Bismarckdenkmal in erster Linie die Aufmerksamkeit auf sich: ein Geschlecht gedrungener Riesen in derben Formen, deren Wirkung man erst an Ort und Stelle wird beurteilen können. Von den Denkmälern bilden wir **Max Wiese**'s inzwischen in so harmonischer Weise enthüll-

tes For
S. 560)
Hausm
„Nach
nannt.
und W
in der
lich zu
und M
Eine
eigene
die tr
stellun
andere
elegan
höchst
Ferdi
knorri
schen
Böhle
besonc
mit sei
gehob



CARL LANGHAMMER

Große Berliner Kunsta

FARBIGKEIT DER PLASTIK

Von H. E. Kromer

I.

Wohl den meisten Plastikern oder doch gewiß einer großen Zahl unter ihnen kommt man mit der Forderung nach Farbigkeit der Plastik noch zu früh. Und doch muß man erstaunt sein, daß bei den Fortschritten, die die Farbenempfindung und -empfindlichkeit bei den Malern erreicht hat, nicht auch die Bildhauer, wenn nicht auf gleicher Höhe, so doch in gleichlaufender Linie mit ihnen gegangen sind. Freilich: mit den Fortschritten im Farbensehen haben die Maler geglaubt, das Zeichnerische und die feine, gewissenhafte Durchbildung des Plastischen, das ein Auge immerhin wahrnimmt, vernachlässigen zu dürfen: die Farbe ist Selbstherrscherin, Tyrannin geworden im Bilde, wie die Form, die „reine Form“ in der Skulptur. Einige Bildhauer sind ja wohl dahin gegangen, die Plastik malerisch zu behandeln, nicht in dem Sinn, in ihr die Polychromie, wie sie die Natur am Objekte zeigt, einzuführen, sondern die Form weicher, verschwommener wiederzugeben; mehr den Eindruck des von der Haut zusammengehaltenen Fleisches, als den einer sinnreichen Muskelgruppierung darzustellen, deren fortgesetzte Tätigkeit einige Partien stärker herausbildet und schlechtweg Formen macht, Anatomie aufzeigt. Wie aber jetzt die Bildhauer zu strengerer Darstellung der Form zurückkehren, so zeigt sich auch bei den Malern unverkennbar eine Bewegung, dem Plastischen und der klareren Zeichnung wieder mehr Recht einzuräumen. Der konsequente Impressionismus würde insofern zu einer Einseitigkeit führen, als er dem Auge mehr und mehr nur das Empfinden der Farben zugestünde, während dieses doch, gleichsam in Vertretung des Tastgefühls auch die Form lebhaft fühlend wahrnimmt und sie darzustellen sucht. War mit der sogenannten malerischen Plastik nur ein Schritt nach dem Impressionismus getan, so wird sich hingegen mit der farbigen Plastik der Bildhauer eines Mittels bemächtigen, das seinem Werk größere Naturwahrheit verleiht — z. B. beim Porträt — und eine erhöhte, feierlichere Wirkung sichert: bei der monumentalen Plastik, bei der die Feierlichkeit eine Forderung ihres Wesens ist.



KARL HAIDER — DAME MIT ROSE

Große Berliner Kunstausstellung

Wenn die Frage, ob die Alten ihre Plastik bemalt haben, zweifelhaft wäre oder selbst wenn sie verneint werden müßte, so wäre dies für uns noch kein Grund, es ihnen nachzutun. Wir wissen nicht, was die späteren Künstler bewogen hat, die



LUDWIG DETTMANN — ABEND IM PARK

Große Berliner Kunstausstellung

Bemalung aufzugeben und durch naturalistische Mätzchen (der Technik) ersetzen zu wollen, was man geopfert hatte. Das Einritzen der Iris und der Augenbrauen: was war das für ein Surrogat an Stelle der Farbe, bei der selbst die symbolische Wirkung ihren durch plastisch-technische Mittel nie zu erreichenden Wert besaß? Vielleicht ging die Ueberlieferung der Bemalungstechnik verloren und die nachkommenden Künstlergeschlechter hatten nicht die Lust, sie wiederzuerobern; nicht die Kraft, nicht den Drang dazu: nicht jene Sinnenfreudigkeit der Griechen mehr, die unbändig gewesen war und realistisch genug, nicht nur den Zweck zu wollen, sondern die auch die dazu nötigen Mittel besaß. Eintretendes Aesthetentum, das mit dem Abnehmen der Sinnenkraft Hand in Hand zu gehen pflegt, konnte bereits die Farbe verblässert, vergeistigt haben; wenn dann als Gegenbild und Feind antiker Weltanschauung eine asketische sinnenfeindliche Bewegung aufkam, mußte es ihr ein Leichtes sein, mit der Farbigkeit als dem größten Mittel und dem Ausdruck der Sinnenfreude aufzuräumen. Zeitlich fiele denn auch das völlige Aufgeben der Bemalung zusammen



SIGURD WANDEL — GRUPPENBILDNIS

Verlag der Neuen Photograph. Gesellschaft, Berlin



BILDNIS

usstellung

christlichen Welt- mischen Kaisern,

alter, nie ganz ausgestorbener Ueberlieferung und einem populären Geschmacke entsprungen sein; die bemalten Reliefs ihren Vorbildern in der Tafelmalerei und in dem Mosaik; die Rundplastik blieb überwiegend farblos, als stünde sie unrettbar sklavisch unter dem Einfluß der Antiken, die damals nach jahrhundertelangem Schlafe wieder ans Tageslicht kamen und zweifellos die Bemalung soweit verloren hatten, daß die Künstler den weißen Marmor, die „reine Form“ anbeten zu müssen glaubten; anbeten zu müssen, weil sie von den göttlichen Alten stammte. Wo etwa noch ein spärlicher Rest von Farbe mochte vorhanden gewesen sein, schrieb man ihn gewiß dem rohen Geschmack der Barbaren zu, denen einst die Hellenen erlegen waren.

Wenn je in einer Kunstepoche die Kraft und der Drang hätte liegen können, der Plastik wieder die Farbigkeit zu geben — in keiner andern wäre sie eher gelegen, als in der der Renaissance. Nicht bloß die Nachahmung der Natur, die in der plastischen Form damals doch vorbildlich wurde, nein, schon die Kühnheit des Wagnisses gegenüber der irrtümlich für farblos gehaltenen Antike hätte die Künstler dazu aufreizen sollen. Was besagen die wenigen farbigen Terrakotten und Holzskulpturen gegenüber der großen Menge weißer Marmorbilder und dunkler Bronzen? Etwa der Uzzano? Oder die hl. Magdalena Donatellos? Und wie viel bedeuten sie in



FRITZ THAULOW † POSTKUTSCHE BEI BEAULIEU

Große Berliner Kunstausstellung



Große Berliner Kunstausstellung

Hinsicht auf die künstlerische Wirkung im Vergleich mit jenem Heer der Farblosen und Monumentalen und Ueberlebensgroßen! Es ist zu bedauern, daß der freie und revolutionäre Kopf Donatellos sich die Konsequenz seines damaligen Schrittes nicht vorschrieb. Die Größe und Wahrheit, die er in der plastischen Form erreichte, hätte er gewiß auch in der Farbe erlangt; welchen Einfluß er damit aber auf seine Zeitgenossen und Nachfolger geübt hätte, ist gar nicht zu ermessen, ebensowenig wie die Einbuße, die die Kunst aus dieser Unterlassung erlitten hat. Eine abgerissene Ueberlieferung wäre wieder angeknüpft, oder eine starke, lebenskräftige Wurzel dafür neu gepflanzt worden. Was aber von der drängenden Fülle, von der Kraft



ALFRED MOHRBUTTER AM GRÜNEN BILD
Große Berliner Kunstausstellung

und Ueberkraft jenes künstlerischen Zeitalters verlangt werden konnte, das durfte man einem spätern, schwächeren Geschlechte nicht mehr zumuten: es wäre ein süßlicher Kompromiß dabei herausgekommen, der als Vorbild eher schädlich als nützlich hätte wirken müssen.

Die große und einzige fruchtverheißende Gelegenheit wurde also aus unbegreiflichen Gründen verpaßt, wenn man eben nicht die Abhängigkeit von der Antike als zureichenden Grund will gelten lassen. Ein Irrtum schlug Wurzel und wuchs dermaßen heran, daß die Ablehnung der Bemalung in der Plastik nicht nur überlieferte Uebung wurde, sondern daß man sogar das farblose — sagen wir das weiße — Material, voran den weißen Marmor, als das Material an sich, als das „edle" Material der Plastik sanktionierte. Später machte ein ebenfalls im Bann der Antike befangener Bildhauer die Meinung mundgerecht: Der Marmor ist das Leben, der Gips der Tod. Und heute noch geht das allgemeine Urteil ebendahin, obwohl es sich vom Standpunkt der polychromen Plastik dabei nur um den Unterschied zwischen gegossenem, undurchscheinendem und gemeißeltem, transparantem (weißem!) Material handeln kann. (Denn die Frage der Dauerhaftigkeit, die aufgeworfen und als beweiskräftiges Argument behandelt werden könnte, bleibt ja hier außer Betrachtung.) Die (rotbrennende) Terrakotta geriet bei solcher rein äußerlich-koloristischer Bewertung als Material mehr und mehr in den Hintergrund oder verschwand völlig: War sie, da sie das absolute Weiß nicht besaß, als Material untergeordnet? Oder drohte von ihr her Gefahr, zur Farbigkeit zu verführen? Ein gleiches ist über die Verwendung des Holzes zu fragen. Edel blieb nur der weiße Marmor.

Also eine Scheu vor der Bemalung aus Ehrfurcht vor dem edlen Material? Dieselbe Ehrfurcht scheint auch vor der Bronze Halt geboten zu haben.

Der Drang nach Farbigkeit oder eine Erinnerung an deren ehemalige Uebung war aber trotz dem rastlosen Wettkampf um das edle Weiß nicht ganz erloschen. Wo das Volk, etwa der simple Dorftöpfer oder der dilettierende Bauer und Handwerker aus spielerischem Trieb mit Tonkneten und Holzschnitzen sich befaßte, da gaben Pinsel und Farbtöpflein dem anspruchslosen Werklein erst Vollendung, Wahrheit und Wert. Wenn die guten Leute geahnt hätten, was dereinst Museumsdirektoren, Sammler, Liebhaber, Kenner und nicht zuletzt Künstler, die den

PHILIPP OTTO SCHAEFER — ARKADISCHER FRÜHLING

Große Berliner Kunstausstellung

Marmor in seiner weißen Unschuld anbeteten, ihren einfältigen Versuchen für einen Wert beilegen würden! Es bleibt wohl zu bedauern, daß ihre Schöpfer nicht auf Akademien ihre höchste Weihe und Bildung erhielten! Uebrigens hatte das Volk in diesen Dingen eine vorbildliche Schulung an seinen Heiligenbildern in den Kirchen, und es hätte in seiner Einfalt nie verstehen können, warum, während auf den Gemälden diese mit roten Backen und bunten Gewändern dargestellt waren, sie als Holz- oder Steingebilde hätten der schmükkenden Farbe entbehren sollen. Wenn es nun, durch diese Altarbilder angeregt, den eignen plastischen Gebilden jene Farben gab, die ihnen zukamen, so erschien das den „höhern“ Künstlern wohl als werktätige Logik und sie verhimmelten diese bunten Dinge des naiven und natürlichen Bildners. Wenn ihnen der aber sagte: Ihr da: warum macht ihr alles weiß und tot, was lebendig und voller Farbe ist?, so würden sie die Achseln zucken: „Ja, Bauer, das ist ganz was andres!“ ..

In der Kleinplastik — ich hebe die Porzellanbildnerei hervor, weil sie am meisten ins Volk kam und so den größten Einfluß hätte ausüben sollen — wurde eine ausgedehnte Farbigkeit angestrebt und überall höchlich gebilligt. Es ist nicht anzunehmen, daß damit einem minderwertigen Geschmack Zugeständnisse gemacht werden sollten; näher liegt die Vermutung, daß gerade aus Gründen eines unverdorbenen Geschmackes, ja eines feineren künstlerischen Instinkts das kalte Weiß des Materials verpönt war. Eine gewisse Beschränktheit der Palette mochte zunächst zu einem etwas einseitigen Stil führen; das Genrehafte ferner, das im jeweiligen Vorwurf dieser Kleinplastiken lag, den Verdacht erwecken, für derartige Gebilde sei, wenn sie nicht ihres innersten Charakters entkleidet werden sollten, Farbigkeit, ja Buntheit vonnöten. Wenn nun nicht zu bestreiten ist, daß Mehrfarbigkeit ein plastisches Gebilde kleiner erscheinen läßt und seine Wirkung aufs Intimere und auf das Genrehafte hintreibt, so wird daraus niemand mit irgendwelchem Recht folgern, daß deshalb die Großplastik farblos



OTTO HEICHERT — SEELENGEBET DER HEILSARMEE

Große Berliner Kunstausstellung



OTTO HEICHERT SELBSTBILDNIS
Große Berliner Kunstausstellung

bleiben müsse um der angestrebten Wirkung und ihres innersten Wesens willen. Ich will hier nicht auf die Natur und den Menschen exemplifizieren, um das Unlogische solcher Forderung, das ohne weiteres einleuchtet, noch genauer festzustellen. Was aber würde die Malerei dazu sagen? Es geht nicht an, einzuwenden, der Malerei sei die Farbe (und die Farbigkeit) Mittel und Zweck; denn ein Karton Lionardos oder Feuerbachs wirkt in Hinsicht auf die künstlerische Absicht kaum weniger bedeutend, als dessen farbige Ausführung, das fertige Gemälde. (Wie auch die Bedeutung einer Skulptur schon durch die Form allein festgelegt werden kann.) Aber man dürfte schließen: Brouwer und Grützner mögen immerhin ihre Gestalten bunt darstellen, aber beileibe nicht Michelangelo und Hodler die ihren! Die müssen durch Kontur und Licht und Schatten alles erschöpfend sagen!

Es ist bereits erwähnt, daß die Einfarbigkeit ein Werk größer (räumlich größer!) erscheinen läßt als die Polychromie, die es in Teile zu zerlegen scheint. Und der optische Eindruck ruft nicht selten dem seelischen, und sie decken einander. Vielleicht entspringt hieraus — dem Künstler unbewußt! — der Drang zur Einfarbigkeit. Und doch besteht gegen keine Einfarbigkeit eine solche uneingestandene Voreingenommenheit wie gegen das Weiß. Obwohl dieses optisch etwa die bedeutendste räumliche Größe des Kunstwerks vortrügen müßte. Spielt hier vielleicht doch schon das Farbenempfinden des Bildhauers mit, wäre es auch nur mit dem Gefühlsurteil: Warm — kalt? An dem rötlichen Ton einer Terrakotte, dem gelbbraunen einer Holzskulptur, dem schwarzen oder dem grünen einer patinierten Bronze stoßen wir uns ungleich weniger hart als an dem weißen des Marmors oder des reinen Gipses. Es ist kein Zweifel, daß hier bereits das Gemüt wertet und, indem es sich vom Weißen, als etwas Kaltem zurückgestoßen fühlt, zur Tönung des Gipses und des Marmors drängt. Im Vergleich mit dem frostigen Weiß der Karrarablöcke fühlen wir schon von dem leichten Gelb, mit dem der Hauch der Jahrhunderte die antiken Marmorwerke getönt hat, eine sanfte Wärme ausgehen. Wer etwa in der Münchner Glyptothek

die ungetönte Frauenbüste von Hermann Hahn mit der graugelb getönten Lenbachbüste von C. A. Bermann zusammenhielte, erkennte wohl rasch, welcher von beiden er in Hinsicht auf das Kolorit den Vorzug gäbe. Ich weiß nicht, ob es bei diesem Werke Bermann nur um das (in München so beliebte und vielgeübte!) Archaisieren zu tun war; wäre es nur das, niemand billigte es weniger als ich; aber wahrscheinlich war es doch schon ein erstes Farbigkeitsempfinden des Künstlers, der über den scharfen Unterschied zwischen Natur und Kunstwerk nicht hinwegschreiten konnte. Leider blieb er bei einem Kompromiß stehen, das als solches wenig zu loben ist; denn es ist nicht genug getan damit, daß er mit der Tönung ein gewisses Alter auf das Kunstwerk zaubert, wiewohl er ihm so zugleich eine Geschichte gibt, die in uns ein Interesse erweckt. Wenn auf diesem Wege der Gegenstand in etwas unserem Gemüte genähert ist — und das soll nicht bestritten sein —, so ließe sich umgekehrt daraus schließen, daß der unberührte weiße Marmor uns nichts sage, uns nicht anspreche, also keinen Emotionswert für uns habe. Dies immer zugegeben, so muß doch der Gefühlsgehalt in der plastischen Form liegen und diese — Silhouette und Plastizität — allein das Seelische des Vorwurfs voll ausschöpfen.

(Der Schluß folgt)

AUS BRIEFEN VON HANS VON MARÉES

...... Rom ist auch der Ort, wo ich mich selbst doch am meisten fühle, denn hier ist mein Wesen erst zu sich selbst gekommen und lernen kann hier jeder; denn auch die Sitten, richtig gesehen, können nur günstigen Einfluß haben, namentlich die der Frauen. Ich freilich habe einige, nicht ganz mit meinen übrigen harmonierende italienische Eigenschaften angenommen, die man mir wohl wieder abgewöhnen kann. — ......

...... Wer nach irgend etwas in der Welt strebt, kann von Kleinigkeiten nur momentan befangen sein und wird sie auch bei niemand anderem voraussetzen. So wie man in der Kunst sich bemühen soll, die vorzüglichen Seiten der Kunstwerke zu erkennen, anstatt die mangelhaften, so soll man es im Leben auch machen, im anderen Falle würde letzteres sehr freudlos sein. Darum muß ich immer wiederholen, daß ich selbst auf einen vollen Lebensgenuß sehr erpicht bin und mich darum wohl befähigt fühle, auch anderen darin etwas beizustehen und da muß es einen natürlich betrüben, wenn man sieht, wie die meisten dem momentanen Amüsement dauerndes Vergnügen, Wohlbehagen und Glück ohne weiteres zum Opfer bringen ......

Mitgeteilt von Robert Graf in „Kunst und Künstler“



ANSELM SCHULTZBERG — VERSCHNEITE SENNHÜTTEN

Große Berliner Kunstausstellung



▪ *Große Berliner Kunstausstellung*

▪ ▪ ▪ ▪ KARL GUSSOW † ▪ ▪ ▪ ▪
DIE MUTTER DES KÜNSTLERS

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

STUTTGART. Wohl noch niemals bis jetzt bin ich in der Lage gewesen, über eine Malerin unserer Stadt im besonderen zu berichten, und ich wage zu behaupten, daß die Schuld dieser Unterlassungssünde nicht bei mir liegt. Bis jetzt hat eben ein Bericht in Bausch und Bogen über sämtliche Künstlerinnen unserer Stadt genügt. Etwas anderes ist es, wenn eine Malerin mit so entschiedenem Talent auftritt wie MARIA FILSER aus Balingen. Schon eine frühere Kollektion zeigte viel Talent, allein auch mancherlei Anlehnung an Kalckreuth u. a. m. Der Fortschritt indessen von dieser früheren zu der jetzt im Kunstverein ausgestellten Kollektion ist ein solch enormer, daß Maria Filser sich mit einem Schlage den besten Landschaftsmalern unserer Stadt ebenbürtig zur Seite gestellt hat. Ihre Landschaften sind zumeist der Schwäbischen Alb aus der Umgegend von Balingen entnommen und einige darunter tragen auch den intimen Charakter, wie er heimatlichen Motiven eigen zu sein pflegt. Aber nicht nur das, dieser ›Vorfrühling auf der Schwäbischen Alb‹, mit seinen bräunlichen Tönen der Erde, und der ›Tauwind‹ mit seiner, das ganze Bild erfüllenden, wohlig weichen Föhnluft, mit seinen nassen Tönen der Erde und den über das Land hereinhängenden Wolken sind frei und groß gemalte Naturstimmungen von packender Einheit und Geschlossenheit des Ausdruckes. Weniger glücklich sind verschiedene Frühlingslandschaften mit ihrem fahlen weißlichen Grün, wie denn überhaupt dieser Malerin die braunen erdigen Töne der Vorfrühlingsstimmungen vorerst besser zu liegen scheinen, als die grünen von Gras und Bäumen. Diese Bäume in ihrer wie hingestupft erscheinenden impressionistischen Art lassen das Vorbild ›Pissarro‹ noch allzusehr erkennen, alles in allem aber wird man sich den Namen dieser noch jungen Künstlerin merken müssen. — Eine weitere erfreuliche Nachricht: Es scheint, daß das Beispiel eines in Berlin lebenden schwäbischen Landsmannes, der unsere Gemäldegalerie sowohl als das Kupferstichkabinett schon seit Jahren verschiedene Male reich beschenkt hat, doch nicht so ganz ohne Nachahmung bleiben soll, denn wir können heute von drei Schenkungen auf einmal berichten. Die erste besteht in einer allerdings nicht sehr bedeutenden *„Marine“* von GUSTAV COURBET seitens eines unbekannten Kunstfreundes. Dazu kommt als Geschenk unseres in München lebenden Landsmannes THEODOR BOHNENBERGER eines seiner so saftig und frisch gemalten Stilleben *„Kastanienblätter und Blüten“*, die ja eine besondere Spezialität dieses Künstlers bilden. Die dritte Stiftung ist ein Vermächtnis von CHR. MALI †, der das von seinem Freunde ANTON BRAITH † gemalte Bildnis des *„Fidele“*, des einst beiden Freunden gemeinsam zugehörigen Bologneserhündchens, der Galerie vermacht hat. Es ist eine ganz vorzügliche Arbeit, an welcher der prüfende Blick der von Zotteln verhängten Augen und desgl. die feine Empfindung hervorzuheben ist, mit der Meister Braith unter dem dichten und mit so flüssigem Reiz gemalten Fell die Formen festzuhalten verstand und durchfühlen läßt. — Zurzeit ist der Posten eines Gemäldegalerievorstandes ausgeschrieben, den seither der Tübinger Professor für Kunstgeschichte Dr. K. v. LANGE im Nebenamt versehen hat. Neben der Galerieverwaltung hat der Vorstand die neuerdings eingeführten Führungen in den staatlichen Kunstsammlungen, sowie den Vortrag der Kunstgeschichte an der Akademie der bildenden Künste zu übernehmen. Durch die Verbindung der Galerieverwaltung mit einem Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der Akademie d. b. Künste erscheint die Berufung eines *ausübenden* Künstlers ausgeschlossen; in Betracht kommen nur *Kunstgelehrte*. H. T.



PETER JANSSEN STUDIE
Große Berliner Kunstausstellung

MÜNCHEN. In der Münchener Jahresausstellung im Kgl. Glaspalast wurden vom bayerischen Staat angekauft: WILHELM VON DIEZ †: ›Landsknechtsfreuden‹, ›Gute Beute‹, ›Plünderung im Dreißigjährigen Krieg‹ (Oelgemälde); Professor PAUL STURM: ›Bronzeplakette von Clauson-Kaaz‹; EDMUND HARBURGER †: ›Sechs Zeichnungen für die Fliegenden Blätter‹; Professor ADOLF ADAM OBERLÄNDER: ›Zeichnungen für die Fliegenden Blätter‹. — Die Pinakothek erwarb außerdem kürzlich ein weiteres Werk von WILHELM V. DIEZ, ›Marodeur‹. — In der Ausstellung der Sezession wurden vom bayerischen Staat außer den schon gemeldeten noch folgende Ankäufe gemacht: für die Pinakothek: RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU: ›Gänse‹ (Oelgemälde); RICHARD WINTERNITZ: ›Auf dem Balkon‹ (Oelgemälde); für die Glyptothek: ULFERT JANSSEN: ›Kopf des Malers Wilhelm Köppen‹.

PARIS. Das Gesamtresultat der Auktion der Sedelmeyer'schen Kunstsammlung ist 5238590 Fr.

BERLIN. Die Kgl. Nationalgalerie erwarb auf einer Versteigerung bei Durand-Ruel in Paris eines der vorzüglichsten Werke von HONORÉ DAUMIER, ›Das Drama‹ für 22400 M.



FRITZ BOEHLE — ST. MARTIN (RADIERUNG)

Große Berliner Kunstausstellung

NEUE KUNSTLITERATUR

Heinrich Ludwig, Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß. Mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben von J. A. Beringer. Straßburg 1907, J. Ed. Heitz. M. 6.—.

Derselbe, Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 1. Ueber Darstellungsmittel der Malerei. 2. Ueber Kunstwissenschaft und Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben von J. A. Beringer. Ebenda. M. 4.50.

Wenn man den Toten, der mit diesen vorliegenden Publikationen nachträglich zu Worte kommt, bei Lebzeiten angehört und befolgt hätte, so wäre manches anders geworden und wir stünden heute auf dem Gebiete der Kunst besser und sicherer da, wie wir tatsächlich leider stehen. Der Verfasser, Ludwig, welcher den Kreisen von Emil Lugo, Hans Thoma, Adolf Hildebrand u. a. in ihrer Jugend nahestand, hat sich nicht so sehr durch seine eigenen malerischen Schöpfungen bekannt und verdient gemacht, wie durch die Erfindung der Petroleumfarben und durch die Herausgabe und Uebersetzung des großen Buches von Leonardo da Vinci über die Malerei. Kraft seines Geistes und seiner besonderen Anlagen, in denen sich ein großer Sinn für das praktisch und technisch Mögliche mit einem feinen Stilgefühl und einer hohen und idealen Auffassung der Kunst verband, wäre er berufen gewesen, ein wirklicher Reformator und Führer in den verfahrenen Kunstzuständen des 19. Jahrhunderts und auch unserer Zeit zu werden, wenn ihn nicht ein widriges Geschick, langwieriges Krankenlager, ein zu früher Tod, und dazu noch persönliche Anfeindungen daran gehindert hätten. Die jetzt erst veröffentlichten Bücher sind von ihm in den siebziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts geschrieben worden. Sie sind zunächst veranlaßt durch die künstlerische Not jener Tage, die Ludwig als einer der wenigen Nichtverblendeten klar durchschaut und tief empfunden hat. Zu seinem Schrecken wird sich bei der Lektüre indessen der ehrliche heutige Leser bewußt, daß diese Not in Wahrheit noch keineswegs beendet ist, sondern eher noch zugenommen hat. Wir tun uns etwas darauf zugute, daß die ›Düsseldorferei‹ von damals überwunden ist. Bei Licht betrachtet indessen sind es, wenn nicht dieselben, so doch gleichwertige oder gleichminderwertige Verirrungen, Torheiten und Unzulänglichkeiten, die unter anderem Gewande sich heute als moderne Kunst aufspielen und uns von einer wahrhaft großen und echten Kunst, die mit den bedeutenden Kunstperioden der Vergangenheit in Wettkampf eintreten könnte, abhalten. Was Ludwig hier ausführt, wendet sich gegen das Falsche seiner Tage wie der unserigen, denn er steht nicht auf dem Standpunkt des ›Modernen‹ und Modischen, sondern auf dem des ›Zeitlosen‹, des Gesunden, Natürlichen, des Unverrückbaren, natürlich Gesetzmäßigen und deshalb immer Gültigen. So weist er



KARL ZIEGLER BILDNIS DER FRAU HERZ
Große Berliner Kunstausstellung

nachdrücklich hin auf das Vorbild der alten Meister, nicht mit der Aufforderung, sie nachzuahmen, sondern es ihnen gleichzutun; — so fordert er energisch eine bessere Erziehung der Künstler und macht praktische Vorschläge dieserhalb; — so gibt er die wertvollsten Winke und Aufklärungen über die Fragen der Technik und ihre Bedeutung für die Stilbildung; — und so bekennt er sich in geistvollen ästhetischen, aber praktisch ästhetischen Untersuchungen zu der Auffassung, daß Ausdruck und Bedeutung in ein Werk der Malerei nur gelegt werden können, wenn die organischen Formen aller Dinge und Wesen deutlich erfaßt und in einheitliche Raumvorstellung gebracht seien, da doch nun einmal das Wesen und der Charakter alles Geschaffenen in den Formen sich kundgibt und in den Beziehungen der Dinge im Raume. Gerade diese letzteren Ausführungen sind in unseren Tagen, wo direkte Impotenz und zeichnerisches Unvermögen sich oft verbergen unter den virtuosen Allüren eines modischen Effektstiles, besonders beherzigenswert. Von der ganzen Fülle des Bedeutsamen, Interessanten und Befolgenswerten, was in diesen Abhandlungen sich findet, für Künstler sowohl wie vor allem auch für Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller, hier in einer kurzen Besprechung einen Begriff zu geben, ist nicht möglich. Es möge nur mit Nachdruck auf dieselben hingewiesen sein als auf eine der wichtigsten Veröffentlichungen auf dem künstlerischen Gebiete, um welches sich der Herausgeber, Dr. J. A. Beringer, ein entschiedenes Verdienst erworben hat, was mit allgemeinem Dank anerkannt werden wird.

A. PELTZER

Rudolf Klein, Max Liebermann. (Die Kunst, herausgegeben von R. Muther, Band 55, 56.) Berlin, Bard, Marquardt & Co. M. 3.—.

Klein bringt in seinen ersten Kapiteln eine historisch-ästhetische Studie, der vielleicht der Vorwurf zu machen ist, daß sie auf den engen Raum ein Zuviel zusammendrängt. Dann aber folgt als Hauptteil eine klare Charakteristik des Künstlers Liebermann, einfach und sachlich gegeben aus seinen Werken, die der Verfasser fast alle gesehen und gründlich studiert hat. Die Analyse der einzelnen Gemälde ist knapp, plastisch und in der Hauptschwierigkeit der Angaben über die Farbe, von rühmenswerter Anschaulichkeit. Das Gesamtbild des künstlerischen Werdens Liebermanns ist Klein aufs beste gelungen. Seine Würdigung des großen, viel umstrittenen Malers, der im Streit der Meinungen so gern selber als Kämpfender auf den Plan tritt, ist, wie man schnell gewahr wird, auf einer warmen Liebe zur Kunst des Impressionismus, doch ebenso auf ehrlicher und ruhiger Kritik aufgebaut. Wie wir mehrfach hören, daß Liebermann auf das ›Was‹ nichts, auf das ›Wie‹ alles gibt, so steht auch seinem feinsinnigen Interpreten die Gestalt, die Persönlichkeit des Künstlers hinter seiner Tätigkeit zurück, und doch erleben wir aus der Beschreibung seiner Werke die inneren Wandlungen Liebermanns mit. Wir sehen, daß er, oft Anregungen folgend, doch nie ein Nachahmer ist, sondern immer schnell den Weg zur Selbstständigkeit findet. Durch die innere Konsequenz des Genies wird er zum Vollender einer Kunst, die, nach unserm Empfinden, durch und durch aristokratisch, das Wesen eines feinen, modernen Künstlergeistes zu immer höheren harmonischem Ausdruck bringt. G.



ROBERT BÖNINGER • FRAU SOHN-RETHEL
Große Berliner Kunstausstellung



CARL BENNEWITZ VON LOEFEN JR. BILDNIS MEINES VATERS
Große Berliner Kunstausstellung

Hans Holbeins Totentanz. Neu herausgegeben. Mit einer Einleitung von Professor Dr. Jaro Springer. M. 1.20. (Berlin, Fischer und Franke.)

Das Bändchen präsentiert sich geschmackvoll, die Qualität der Drucke entspricht allerdings dem geringen Preise, aber die Reproduktionen, denen die kostbaren Berliner Probedrucke zugrunde liegen, haben vor anderen viel kostspieligeren Ausgaben den Vorzug, daß sie wirklich wie Holzschnitte aussehen. In einer feinen Einleitung gibt Jaro Springer einen kurzen Ueberblick über die literarische und künstlerische Ausnutzung der Totentanzidee, kennzeichnet den kunstgeschichtlichen Platz der Holbeinschen Holzschnitte und beschreibt dann mit knappen, sorgsam gewählten Worten unterhaltend und anschaulich die einzelnen Blätter.

Der Name Holbeins ist berühmt genug, aber von dem Werke des großen deutschen Künstlers ist dem deutschen Volke wenig bekannt. Es bekommt fast ausschließlich seine Porträts in den Gemäldegalerien zu sehen, an deren kühler Objektivität der Kunstfreund im weiteren Sinne mit Achtung vorbeigeht. Aber seine Holzschnitte hat der Künstler mitten aus dem Leben seiner Zeit gegriffen, sie sind ein packendes Bild deutscher Kultur, und ein wenn auch grausiger Humor, den man sonst bei Holbein nicht findet, läßt die meisterhaften Kompositionen noch ergreifender wirken. Möchte diese gut redigierte Ausgabe weite Verbreitung finden.

Paul Clemen. Kirche und Kunst. Vortrag. Dresden 1907. Gerhard Kühtmann.

Man darf jeder Gemeinde, die im Begriff ist, eine neue Kirche zu erbauen, diesen Vortrag Clemens sehr ans Herz legen. Ein Kunsthistoriker, der als Konservator der Rheinprovinz mitten im neuen Leben des Kunstschaffens steht und, mit gründlicher Kennerschaft ausgerüstet, ein lebensvolles Bild des einheitlichen Kunstschaffens der alten Zeit aufrollt, richtet an die Männer des kirchlichen Wortes und an die Bauherren die eindringliche Mahnung, die Tore der Kirche weit zu öffnen für die »echte persönliche Kunst«. Die Worte des Gelehrten, dem die Kraft eindrucksvoller Rede gar gut zu Gebote steht, werden in Dresden, wo die neue Kunst zwei Meisterleistungen neuer Kirchenarchitektur und Kirchenausschmückung vor Augen stellte, auf fruchtbaren Boden gefallen sein. In dem sehr gehaltreichen Vortrag begrüßen wir ein schönes Beispiel, wie der Historiker dem Kunst-Schaffenden ein kräftiger Helfer werden kann bei großen Aufgaben, im Ringen um die Bekehrung so mancher bauenden Gemeinde zu dem Bewußtsein, welche Fülle künstlerischen Könnens zur reifen und würdigen Gestaltung monumentaler Aufgaben vorhanden ist und sich nach Betätigung sehnt. DR. GROSSMANN



THEODOR PIXIS
† 19. Juli

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. TH. PIXIS †. Am 19. Juli ist in seinem grünumrauschten Sommerheim in Pöcking am Starnberger See wieder einer der Aeltesten von der Münchener Künstlerschar entschlafen, der Historien- und Genremaler Theodor Pixis. Er hat sich seine Sporen noch in der Zeit der ›großen Historie‹ unter Wilhelm von Kaulbach verdient, und es ist mehr als ein halbes Jahrhundert her, daß er (1856) für seinen ›Huß auf dem Wege nach dem Konzil von Constanz‹ die I. Medaille erhielt. Die nächste Generation kennt ihn mehr als Illustrator und als den Autor mannigfacher, kleinerer, mit großer Akkuratesse gemalter Genrebilder. In der letzten Zeit seines Lebens ist er künstlerisch wenig mehr hervorgetreten. Pixis wurde am 1. Juli 1831 in Kaiserslautern als der Sohn eines höheren Justizbeamten geboren, machte das Gymnasium durch und sollte den Beruf des Vaters ergreifen. Aber schon nach einem Jahr juristischen Studiums trat er von der Universität an die Akademie zu München über, war Schüler von Foltz und Ramberg und dann von Wilhelm von Kaulbach, dessen großzügige Kompositionskunst ihn mächtig anzog und auf ähnliche Wege lockte. Er malte einen ›Coriolan‹ und den ›Versuch des Petrus von Vienna, Kaiser Friedrich II. zu vergiften‹, dann den erwähnten ›Abschied des Huß‹, der heute im Museum zu Bern zu sehen ist. Nach der Rückkehr von einem Studienaufenthalt in Italien erhielt er vom König von Bayern den Auftrag, drei Fresken im Nationalmuseum zu malen, die den Auftraggeber sehr befriedigten. Auch eine ›Letzte Unterredung Calvins‹ kam von seiner Staffelei. In den sechziger Jahren wandte sich Theodor Pixis einer umfangreichen Illustrationstätigkeit zu und gab die ›große Historie‹, die inzwischen auch andere Wege eingeschlagen hatte, ganz auf. Sein liebenswürdiges Kompositionstalent übte er an zahlreichen Kartons, die in vielen unserer ersten illustrierten Zeitschriften nachgebildet wurden und in ganz Deutschland sich großer Beliebtheit erfreuten. Bald waren es freundliche Familienszenen, die er schilderte, bald entnahm er seinen Stoff den Schätzen des deutschen Volksliedes. Bekannte Bilder von Pixis waren u. a. ›Glückliche Fahrt‹, ›Vor und nach dem ersten Ball‹. Auch Illustrationen zu Kinkels ›Otto der Schütz‹, zu Miltons ›Verlorenem Paradies‹ entstanden. Am bekanntesten von Pixis Arbeiten aber wurde die in zahllosen Reproduktionen über die Welt verbreitete ›Richard-Wagner-Galerie‹. Sie entstand durch Aufträge König Ludwigs II., der eine Serie von Kompositionen zu Richard Wagners Werken von dem Künstler haben wollte und ihn zu diesem Zwecke wiederholt in seine Separatvorstellungen lud. Im Laufe eines Vierteljahrhunderts vollendete Pixis so 45 Bilder aus dem gewaltigen Stoffkreise der Wagnerschen Dichtungen. Auch als Bildnismaler trat er hervor und konterfeite manchen berühmten Mann, so Döllinger, Paul Heyse, Dingelstedt, Pettenkofer u. a. — ein Leben reich an Arbeit und Erfolgen! — Theodor Pixis war mit dem Münchner Künstlerleben dreier Generationen aufs Innigste verwachsen und verfügte über einen reichen Schatz von Erinnerungen, gehörte auch der historischen Kommission der ›Münchener Künstler-Genossenschaft‹ an und war Ehrenmitglied dieser Genossenschaft.

HEIDELBERG. Die Ausführung des Bunsen-Denkmals ist Professor HERMANN VOLZ in Karlsruhe übertragen worden.



MAX WIESE MODELL ZUM THEODOR FONTANE-DENKMAL FÜR NEURUPPIN

DRESDEN. Dem Maler GEORG MÜLLER-Breslau wurde der Professortitel verliehen.

BERLIN. Fast gleichzeitig mit Prof. AD. BRÜTT kehrt auch Prof. FRANZ METZNER wieder dauernd nach Berlin zurück.

GESTORBEN: In Paris der Maler THÉOBALD CHARTRAN im Alter von 58 Jahren; in Piräus, 72 Jahre alt, der Maler CONSTANTIN VOLONAKIS, wohl der bekannteste Maler Griechenlands; in Bad Salzhausen der Altonaer Bildhauer Prof. HERMANN HAUSMANN; in Dresden am 27. Juli der Historienmaler GUSTAV LUDWIG RUDOW; in Texas die Bildhauerin ELISABETH NEY im Alter von 77 Jahren, bekannt durch ihre Büsten hervorragender Persönlichkeiten wie Bismarck, Liebig, Schopenhauer, Humboldt.

Redaktionsschluß: 30. Juli 1907 Ausgabe: 15. August 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München

*Münchener Jahres-
ausstellung 1907*

F. A. VON KAULBACH
BILDNIS DER FRAU BARONIN O.





KARL KIEFER — MONUMENTALBANK

Münchener Jahresausstellung 1907

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG 1907 IM GLASPALAST

Von Franz Wolter

Mit den größten Erwartungen geht man alljährlich am Eröffnungstage in den Glaspalast um auf dem großen Kunstmarkte all das Hervorragende zu sehen und zu bewundern, was die Künstlerschaft Münchens zu leisten imstande ist. Auch in diesem Jahre wurde fleißig und viel gearbeitet, dies dokumentiert sich in der stattlichen Anzahl von weit über 2000 Kunstwerken, welche der Katalog in allen Gattungen aufzählt. Daß es unter diesen Umständen mit dem anzuerkennenden besten Willen unmöglich ist, die Blöße der Wände mit ausschließlich hervorragenden Kunstwerken zu decken, liegt in der Natur der Sache und nicht zum wenigsten darin, daß die Künstler nicht immer Probleme lösen können noch wollen, sondern ihre Werke zu verkaufen beabsichtigen; was man ihnen ja auch nicht verdenken kann. Wie die Verhältnisse im heutigen Kunstproduzieren liegen, können sogar die Salons für Kunstwerke aller Art nicht groß genug sein, denn viele stehen trotzdem noch draußen, die ebensogut wie die glücklich Aufgenommenen das Recht des Ausstellens für sich in Anspruch nehmen könnten. Trotz alledem ist der Reinigungsprozeß, der durch die Juroren vorgenommen wird, heute der einzig mögliche Ausweg um einen halbwegs klaren Ueberblick über das gesamte Kunstgebiet zu gewinnen. In diesem Gesamtbilde zeigt sich uns eine gewisse Gleichmäßigkeit und Mittelmäßigkeit, die allzubreit in den Vordergrund tritt. Sucht man nun hier das Gute hervor, so ertappt man sich selbst dabei, daß man aus Gerechtigkeitsgründen eben der Gleichwertigkeit wegen alles zu erwähnen im Begriffe ist. — Es würde sich wirklich einmal lohnen, in nur zwei oder drei größeren Sälen jene Werke zusammenzustellen, die unter dem Gesichtspunkte einer großen, echt deutsch-nationalen Kunst betrachtet werden könnten. Was man hier vereinigt sehen möchte, sind jene wenigen starken Persönlichkeiten, die nach der Verkörperung ihrer eigenen Weltanschauung ringen. Wir haben ja, trotzdem unserer modernen Kunst



HANS VON PETERSEN — AUF DEM OZEAN
Verlag der Vereinigten Kunstanstalten A.-G., München

im Gegensatz zu vergangenen Zeiten ein gemeinsamer Boden fehlt, solche Kraftnaturen zur Genüge, sie tauchen auch hie und da auf, kommen aber aus hundert und aber hundert Gründen nicht zur vollen Geltung.

Es wird aber heute mehr denn je auf jene Maler, Bildhauer, Graphiker usw. gesehen, die sich zu glänzenden Technikern herausgebildet haben, die für den Augenblick verblüffen, aber auf die Dauer nicht erwärmen können. Es sind Menschen, die malen und meißeln was ihnen unter die Finger fällt, geschickt, raffiniert, aber dieses alles nicht beseelen können. Und gerade bei der Begünstigung solch einseitiger, kleinlicher Entwicklung des Talentes, bleibt für große Ideen, für Charaktereigenschaften und Gemüt kein Raum mehr. — Wir sehen auch bei dieser Jahresausstellung eine Fülle von Können und technischen Bravourstücken, Arbeiten, deren Urheber wohl tüchtige Maler und Bildhauer, aber im Ernst betrachtet, keine Künstler in des Wesens Bedeutung sind. — Wir müssen davon absehen, alle technischen Kunststücke hervorzusuchen und uns nur darauf beschränken, das Wichtigste unter der gewaltigen Anzahl von Werken zu nennen. Und da sind in erster Linie zwei größere Kollektionen von verstorbenen Münchener Meistern, welche berechtigte Aufmerksamkeit auf sich lenken. Der Zufall brachte es mit sich, daß sowohl WILHELM V. DIEZ wie EDM. HARBURGER verwandte Stoffgebiete behandelten, und der Beschauer ist in die Lage versetzt, Vergleiche und Betrachtungen anzustellen. Wer hier der Größere, der Stärkere ist, braucht nicht lange erörtert zu werden. Auf jeden Fall hat München zwei außerordentlich tüchtige Meister verloren. Über Wilhelm von Diez, diesen individuellen Künstler und einzigartigen Pädagogen, kann wohl kaum mehr Neues gesagt werden. Wir freuen uns, daß wir in seiner Gedächtnisausstellung gleichsam einen Blick in seine Werkstatt tun können, um den Menschen und Maler Diez in all den Phasen seines Schaffens kennen zu lernen. Wenn man die Skizzen, Studien, Zeichnungen, Bilder, von den ersten Anfängen an bis zur Vollendung genau verfolgt, so erkennt man so recht, wie sorgsam, wie gewissenhaft und ernststrebend dieser geniale Meister gewirkt hat. In dem anscheinend flüchtigstem Striche steckt schon das Gewollte, steckt das erreichte



FRANZ VON DEFREGGER — TIROLER LANDSTURM VOR DEM KRIEGE

Photographieverlag von Franz Hanfstaengl, München

Ziel. Bei ihm ist alles im ersten Wurf vollendet. Aus der Fülle des Gebotenen nennen wir die brillanten Pferdestudien, die Landschaften, Bäume, Bauernhäuser, alten Winkel von Schlössern und Burgen, Ställe, Wege, belebt mit Fuhrwerken aller Art, mit Roß und Reiter in dem mittelalterlichen Kostüm, wie der Meister es für seine Bilder benötigte. Mit Hilfe dieses Apparates malte er, ich möchte sagen visionär, seine reizvollen Landsknechts-, Bauern- und Reiterszenen, die trotz ihrer erzählenden Natur stets das rein künstlerische Element in sich tragen, ganz unabhängig vom Gegenstand. — Mehr als Zeichner denn als Maler ist EDM. HARBURGER aus seinen Reproduktionen in den „Fliegenden" bekannt. Wer hat sich noch nicht erfreut an den wohlbeleibten Bierpolitikern, den eifrig debattierenden jüdischen Kommerzienräten, den Bauern und ähnlichen Typen, die sein Stift in so einzigartiger Weise wiedergab. Aber auch als Maler war Harburger von nicht zu unterschätzender Bedeutung, und obgleich auch hier stets die Zeichnung vorherrschte, wußte er doch malerische Qualitäten zu entdecken, die sonst keiner sah. Oberbayern und Tirol, mit ihren noch vielfach erhaltenen altgetäfelten Bauernstuben, den dickleibigen Kachelöfen und malerischen Hausgerät, waren für Harburger eine Fundgrube, und hier hat er wohl, was Malerei anbelangt, sein Bestes gegeben.

Mit FRITZ AUGUST VON KAULBACH treten wir in der Malerei wieder unter die Lebenden. In einem kleineren Saale hat der berühmte Meister unserer Bildniskunst eine Serie seiner besten Werke vereinigt. Wie er es verstand, seine Schöpfungen in einem nach künstlerischen Gesichtspunkten geschmackvoll ausgestattetem Raume einzuordnen, das allein dürfte für das Ausstellungswesen mutatis mutandis vorbildlich sein. In den neuesten Bildnissen hat Kaulbach an Klarheit und Frische der Farben gewonnen. In seiner bekannten vornehmen, graziösen Auffassungsart sehen wir das hoheitsvolle Bildnis der Prinzessin Rupprecht von Bayern, dann des Meisters dunkeläugiges Töchterlein mit einem Gewinde von Rosen im lockigen Haar; ein Porträt des berühmten Geigenspielers Joachim und das hier wiedergegebene Porträt einer distinguierten Kölner Dame (s. das Titelbild).



GABRIEL VON MAX — NOLI ME TANGERE

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG 1907 IM GLASPALAST



PAUL AICHELE — VERWAIST

Münchener Jahresausstellung 1907

Den im vorigen Jahre bemerkbaren, frischen Ansätzen zu einem künstlerischen Aufschwunge in den Sälen der Münchener Künstler-Genossenschaft dürfte eine kräftigere Unterstützung als bisher zuteil werden. Was könnte diese Korporation mit ihrem alten Stamm und soliden Traditionen noch Gutes bringen. Wenn hie und da Versuche gemacht werden mit modernen Ausartungen und Entgleisungen des falsch verstandenen Pleinairismus, mit genial sein sollenden Flüchtigkeiten, die an Mangel der Empfindung wenig Zweifel mehr übrig lassen, die Genossenschaftsausstellung neu zu beleben, so ist dies ein bedauerlicher Irrtum. Die Stärke dieser alten und innerlich kräftigen Korporation liegt auf einer ganz anderen Seite, und der Erfolg vergangener Jahre lag darin, daß vornehmlich Münchener bodenständige Kunst nicht nur in den Vordergrund trat, sondern das ausschlaggebende Charakteristikum bildete. Vor allem sollte gerade die Münchener Künstlergenossenschaft die Bedeutung ihrer Korporation nicht unterschätzen und zur Erkenntnis gelangen, daß in ihrer Mitte ein ungeheurer Schatz von Werken ruht, der prächtige Nachlaß von W. v. Diez beweist es ja, der über dem Wechsel der Mode steht. Von den älteren Künstlern sind einige leider mit nicht ganz vollwertigen Schöpfungen vertreten. Gute Werke brachten unter anderen F. VON DEFREGGER, eine größere figurenreiche Szene „Tiroler Landsturm vor dem Kriege" (Abb. S. 563), G. von CANAL, eine breit und wuchtig gemalte Stimmung bei Dortrecht (Abb. S. 581), AL. ERDTELT einige prächtige Kinderköpfchen, F. SIMM, Empfangsszene im Empirestil (Abb. S. 571). Dann WALTER FIRLE das famose Bild S. kgl. Hoheit des Prinz-Regenten. CARL KRONBERGER, GG. PAPPERITZ, FRANZ PERNAT, PH. RÖTH, MATH. SCHMID, LUDWIG und JOSEPH WILLROIDER, J. WENGLEIN treffen wir als alte Bekannte. Zu den besten malerischen Leistungen auf dem Porträtgebiete



Mi
a



hener Jahres-
llung 1907 ▪

▪ LEO PUTZ
IM SCHATTE

gehören die Bildnisse von ANTON MANGOLD und unter diesen ist das Bildnis der „Baronin B.“ das ausgeglichenste. Der Künstler hat nicht allein in der schlichten, einfachen und doch so ausdrucksvollen Bewegung der ganzen Figur, sondern auch in der zarten, hellen Farbengebung, die wie in Licht und Luft getaucht erscheint, eine Lösung gefunden die zugleich edle, schöne Form mit der Weichheit des Tones verbindet und in dieser Art einen neuen Weg betreten. — W. RÄUBER geht in seinem elegant aufgefaßten jugendlichen Damenbildnis einen bedeutenden Schritt weiter, ebenso KLARA WALTHER in ihrer liebenswürdigen und zugleich koloristisch feinen Leistung eines „Lesenden Mädchens“. Auch FRIEDRICH WIRNHIERS Porträt seines Töchterchens ist eine geschmackvolle Arbeit. — Unter den Landschaftern sind H. KLATT, M. HARTWIG, RICH. THIERBACH, O. GAMPERT, L. SCHÖNCHEN mit charakteristischen Werken ihrer Hand vertreten, zumal A. BACHMANN mit einem tiefempfundenen Bilde „Letzte Sonnengluten“ (Abb. S. 575). A. KÜHLES, AL. KOESTER und der das gleiche Gebiet kultivierende FR. GRÄSSL bemühen sich ihren alten Thematas neue Noten hinzuzufügen. H. VON PETERSEN erfreut den Beschauer in seinen drei Gemälden durch die Weichheit der Farben, durch Wahrheit und Feinheit in der Durchführung von Wasser und Atmosphäre. Insbesondere erreicht er in dem Bilde „Auf dem Ozean“ (Abb. S. 562) eine wundervolle Wirkung. — Mehrere Repräsentationsstücke größeren Umfanges gereichen der Ausstellung durchaus nicht zur Zierde, vor allem ist es unerfindlich, wie zwei Bildnisse hoher und höchster kirchlicher Würdenträger so anstandslos eine Jury passieren konnten. —

FRITZ ERLER PROFESSOR A. NEISSER
Münchener Jahresausstellung 1907

Unter den ausländischen Gästen interessiert nicht allein des Stoffes als auch der flüßigen Malerei wegen die „Hochzeit in Aragonien“ von U. VAZQUEZ (Abb. S. 580). Die Luitpoldgruppe geht auch in diesem Jahre nicht über den Rahmen des guten Alten und Hergebrachten hinaus. Neues und Zukunftsverheißendes findet man in der sonst recht solid und im eigensinnigen Beharrungsvermögen schaffender Gruppe nicht. Die Leistungen, die hier geboten werden, bleiben sich denjenigen der früheren Jahre gleich, dieselben Namen kehren stets wieder. H. URBAN, KUNZ-MEYER, FRITZ BAER, M. KERN, AD. HELLER, P. HEY, FRITZ KUNZ, W. GEFFKEN, FR. RABENDING, P. F. MESSERSCHMITT, P.P. MÜLLER, E. LIEBERMANN, K. KÜSTNER, W. WIRKNER und PHILIPP OTTO SCHAEFER gehören mit noch etlichen anderen zu dem alten und festen Stamm. Letztere Künstlers Werke entwickeln sich immer mehr zu jener stilvollen, ruhigen Kunst, die heute noch am ehesten mit berufen ist, den Wohnungen gediegenen Wandschmuck zu verleihen (Abb. S. 578). G. SCHUSTER-WOLDAN's liebliches „Kinderbildnis mit Blumenstrauß“ (Abb. S. 579) und H. BRÜNE's „Herrenbildnis“ gehören zu den hervorragenden Porträts, ebenso KARL BLOS' Werke die an erster Stelle zu nennen sind. Vornehmer Geschmack vereinigt



Münchener Jahres-ausstellung 1907 •

• LEO PUTZ •
IM SCHATTEN



EDMUND HARBURGER — BEIM DORFDOKTOR
Münchener Jahresausstellung 1907

sich hier mit eleganter Zeichnung und diskreter Farbengebung zur feinsten Harmonie. Ein eigenartiges Stilgefühl ist all dem Banalen sinn fernliegenden Schöpfungen BLOS' aufgeprägt. PAUL HEY's stimmungsvolle Weise klingt in zwei Bildern, „Herbst“ und „Pfingsten“ lieblich aus. Die im Vestibül hauptsächlich aufgestellten plastischen Werke zeigen hie und da ein erfreuliches Weiterstreben der Münchener Bildhauer. Eine interessante und wirkungsvolle Lösung bedeutet der Rübezahl-Brunnen von F. BERNAUER. K. G. BARTH zeigt seine reiche Tätigkeit in einer Kollektion mannigfaltiger Art, das mit einem Ball spielende Kind ist besonders erwähnenswert (Abb. nebenstehend) FR. KÜHN mit einem größeren Grabrelief, ED. BEYRER, L. DASIO, MAX HEILMAIER, K. KIEFER sind ebenfalls als schon bekannte Künstler gut vertreten. Die Monumentalbank des letzteren lenkt durch seine logische Gliederung die Aufmerksamkeit auf sich (Abb. S. 561). Vor den anmutsvollen Kleinbronzen von FRITZ CHRIST denkt man mit Wehmut an den zu früh Dahingeschiedenen, auch der Nachlaß Chr. ROTH's gibt zu dankbarer Erinnerung an den Verstorbenen Anlaß. F. CLEVE's „Todeskuß“ (Abb. S. 582), F. LEPCKE's „Bogenspannerinnen“ (Abb. S. 583) und H. MISSFELDT's „Kauerndes Mädchen“, mögen noch aus der großen Fülle des Gebotenen herausgegriffen sein (Abb. S. 576).



HEINRICH WADERE — IM ROSENPRANGEN
Münchener Jahresausstellung 1907

Das lebensvolle und überschäumende



Münchener Jahres-ausstellung 1907



KARL GEORG BARTH
SPIELENDES KIND



RICHARD AIGNER EROS
Münchener Jahresausstellung 1907

dorf, Berlin etc. sind wohl deshalb nicht so hervorragend wie sonst vertreten, da sie das Beste für ihre eigenen Ausstellungen benötigten. Immerhin ist manches vorhanden, das über mittelgut hinausgeht. In der Plastik macht REINH. BEGAS mit dem Sarkophag von Strousberg und mit zwei Büsten berechtigtes Aufsehen. E. v. GEBHARDT, ein nicht häufiger Gast, der mit persönlichem Empfinden altdeutsche Kunst des 15. Jahrhunderts heraufbeschwört, ist in den Bildern „Hausfrau" (Abb. S. 569) und „Tod des Moses" von altbewährter Kraft. Ebenfalls gehört CLAUS MEYER zu jenen Meistern, die stets mit ihren Werken erfrischend wirken. Nicht unerwähnt mögen zwei umfangreiche Gemälde religiösen Inhalts sein: GABRIEL V. MAX „Noli me tangere" (Abb. S. 564) und FRITZ MACKENSEN „Bergpredigt". Dort eine ins Transzendentale spielende, hier eine Uhdes Spuren verfolgende Malerei.

Bei den Schotten finden wir ebensowenig Neuartiges als bei den Karlsruher und Stuttgarter Künstlern. Schleswig-Holstein sandte seine alten Kräfte. Hervorragend unter letzteren ist K. LEIPOLD mit einigen melancholisch tiefernst gestimmten Landschaften. — Der Aquarellisten-Klub-München übertrifft in bedeutender Weise die Aquarellabteilung in den entfernter liegenden Gründen der Münchener Künstler-Genossenschaft. Schon die angenehm geschmackvolle Anordnung der Bilder gegenüber dem Wust und Durcheinander der letzteren nimmt für sich ein. MAX E. GIESE brilliert mit einigen virtuos behandelten Landschaften von echt künstlerischer Wirkung. Es schließen sich an: RÉNÉ REINICKE, P. LEUTERITZ, W. HERTLING, R. KÖSELITZ. — In dem Bunde der zeichnenden Künstler und dem Radierverein begrüßt man E. KREIDOLF, E. LIEBERMANN, C. LINER, R. SCHAUPP, SCHMOLL V. EISENWERTH, RICH. GRIMM-SACHSENBERG und K. HANSEN. — Neben einer größeren Abteilung für vervielfältigende Künste ist eine solche für Architektur, Exlibris und Bucheinbände eingereiht. Der aufmerksame und nimmermüde Sucher wird hier noch die eine oder andere Perle mit Mühe und Ausdauer herausfinden; denn: „Wer Vieles bringt", und das tut der Glaspalast wirklich, „der wird für jeden etwas bringen".

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es ist ein großes Uebel, wenn die Ideen eines Künstlers weiter gehen als sein technisches Ausdrucksvermögen. *Thomas Lawrence*



H. E. BECHER • PROFESSOR KELLERMANN
Münchener Jahresausstellung 1907



Münchener Jahresausstellung 1907 ●

FRANZ SIMM
● EMPFANG ●



R. GRIMM-SACHSENBERG — FRÜHLINGSLIED

Münchener Jahresausstellung 1907

FARBIGKEIT DER PLASTIK

Von H. E. KROMER

II.

Mit dem Tönen des weißen Materials war ein Eingeständnis gemacht in Hinsicht auf das Emotionelle, das wir am plastischen Kunstwerke nicht entbehren wollen, und ein Zugeständnis, ein erstes, kleines, aber darum nicht zu verachtendes Zugeständnis an die Farbigkeit. Es wurden auch einige scheue Schritte weiter gemacht mit der Wiedergabe der Werte, teils durch mehr oder minder dunkle Tönung, (z. B.: Haar dunkel, Gesicht heller), teils durch Verwendung verschiedenfarbigen Marmors. In seiner Asenijeff-Büste tat Klinger noch ein weiteres durch Einsetzung farbiger Augen, wodurch freilich das Gesicht, das ungetönt blieb, zu kurz kommen mußte. Wenn man dann erfuhr, daß dem Gipsmodell seines Beethovens auch eine Bemalung des Mannskörpers vorgesehen war, so erstaunt man ob der unbegreiflichen Unterlassung am Original und sieht eine große herrliche Gelegenheit versäumt, an einem unvergleichlichen Kunstwerk zu zeigen, welche Steigerung der innern und äußeren Wirkung diese feierliche Skulptur durch die restlose Harmonisierung ihrer farbigen Teile erreicht hätte. Das Versäumnis erscheint mir unverständlich, nicht so sehr, weil etwa der Künstler den harten Widerspruch in der versuchten Vereinigung des tot wirkenden Hauptteils mit den lebendig wirkenden beigeordneten Teilen (Adler, Fels, Mantel und Sessel) nicht genügend empfunden haben könnte, sondern weil wir mit dieser Lösung um ein Vorbild für die Farbigkeit der Plastik gekommen sind, wie es gleiches Genie und gleich günstige Umstände so leicht nicht wieder schaffen werden. Statt vorbildlich und anfeuernd in dieser Richtung zu wirken, ist es jetzt eher geeignet, Gleichstrebende zu verwirren und die Gegner der Polychromie in ihrem unbegreiflichen Widerstand zu bestärken.

Man bedauert — und man muß es unerklärlich finden —, daß die bis hierin bewiesene Kühnheit den Künstler gerade da verlassen hat, wo sie am nötigsten war: an einer Stelle, die auch einem Ueberragenden nicht gemeine Schwierigkeiten bieten mußte: an der farbigen Wiedergabe des Fleisches. Neben dem Zwiespalte, der jetzt unter den Farben des Werkes herrscht, liegt aber noch ein gedanklicher, der nicht minder bedeutend ist, obschon er nicht so hart in die Augen fällt, wie jener: Das Unbelebte an der Skulptur, den Adler abgerechnet, trägt die ausgesprochenen Farben der Natur und ist so zu seinem vollen Rechte gekommen: Fels, Sessel und Teppich; das höchste Leben hingegen, der Mensch, ja, das in kraftvoller Tätigkeit ringende Genie, ist in das blutlose Blaß des Todes gekleidet! Sollte Klinger, dem grüblerischen Künstler, dem soliden Denker, dieser Widerspruch entgangen sein? Und sollte er nicht die Kühnheit wiederfinden, die ihn zu seiner Schöpfung befeuerte und ihn nun auch den letzten Schritt zu ihrer Vollendung tun hieße? Denn jetzt ist das Werk Fragment; und es übt seine große Wirkung nur Kraft seiner gewaltigen Innerlichkeit und trotz seiner Nichtvollendung. Und es gibt kaum einen teureren Wunsch, als es noch vom Künstler selber, der hier allein zuständig ist, vollendet zu sehen. Inzwischen freilich ist Klinger zu den alten Göttern zurückgekehrt und es erscheint fraglich, ob er sein tapfer begonnenes Reformwerk wiederaufnehmen wird; der Widerstand von Künstlern wie Banausen ist nicht zu unterschätzen . . .

Der Umstand, daß der Marmor für uns ein kostspieliges und deshalb „edles“ Material ist (was für die Griechen nicht zutraf, die ihn nahe zur Hand hatten), mag manchen Künstler zurückhalten, den empfindlichen Stein mit Farbe zu behandeln, wegen steter Gefahr, ihn am Ende zu verderben. Die erste Frage lautet begreiflicherweise: Welche Farbe verwenden



KNUT HANSEN — IM SEPARÉ

Münchener Jahresausstellung 1907



Münchener Jahres-ausstellung 1907

ADOLF MÜNZER
VOR DEM SPIEGEL



ALFRED BACHMANN LETZTE SONNENGLUTEN

Münchener Jahresausstellung 1907



CARL HARTMANN WEIBLICHER AKT

Münchener Jahresausstellung 1907

wir? Wenn mich nicht alles täuscht, wird diese Frage bald gelöst werden. In Betracht wird vor allem eine gute Wachsfarbe kommen, welche die Transparenz des Marmors, wo nötig, noch zu feiner Wirkung nützen läßt oder sie wenigstens nicht völlig aufhebt. Es ist bei dieser Bemalung natürlich nicht an ein bloßes leichtes Tönen des Materials gedacht, wie man es heute da und dort schon finden kann, wo die tapferen Akademiker das Haar und die Brauen einer dunklen Schönen mit Kaffeewasser oder Tabaksbrühe anstreichen, um den blassen Teint noch interessanter hervortreten zu lassen; es handelt sich vielmehr um ein entschlossenes „Farbe = Bekennen“, genau im Sinne der Maler und bis hinein zu den feineren und feinsten Abstufungen. Solches wird vornehmlich bei der Porträtbüste angängig sein und ihr zu großer Wirkung gereichen; Allegorisches sowie Vorwürfe aus der Legende und Sage werden schon koloristische Stilisierung zulassen, wie in der Malerei auch. Die Monumentalplastik (nicht gemeint die heut beliebte Monumentsplastik!) wird eine Hinauftreibung aller Farben und Werte nicht entbehren können, wobei natürlich die Harmonie unter den einzelnen Teilen so einzuhalten ist, daß das Ganze nicht auseinander zu fallen scheint und vor allem die Bedeutung der Silhouette nicht beeinträchtigt wird. Feierlichkeit: heitere, getragene, ernste oder düstere Feierlichkeit, je nach dem Wesen des dargestellten Sujets wird das Ziel der Monumentalplastik sein: farblos — richtiger gesagt: einfarbig — erscheint sie weit eher immer als der Ausdruck stein- oder erzgewordenen Schicksals.

Um die teure Bronze und den Marmor nicht in farbigen Versuchen zu verschwenden, wird der Vorschlag dienlich sein, sie an Terrakotten anzustellen. Hier wird jede Tempera anwendbar sein. Porträtbüsten erreichen eine kaum zu ahnende natürliche Wirkung, besonders wenn die Plastizität auf der Höhe künstlerischer Anforderung steht. Schon durch Verwendung bunter Krokierstifte ist die Lebendigkeit voll zu erreichen, und das Werk erhält dadurch jenen schwachen, belebenden und belebten Glanz, der dem Fleische eigen ist; die Tempera wird ein leichtes Wachsen und sanftes Aufbürsten nötig haben, um zur gleichen Wirkung zu kommen; aber sie wird beständiger sein. Die Anwendung von Oelfarbe verlangt einen besonders feinen Takt; ich fürchte, es wird, was sie auf der Leinwandfläche auch Vortreffliches erzielt, am plastischen Körper zu leicht als Anstreicharbeit erscheinen, die Farbe selbst zu materiell bleiben. Und gerade darin liegt die große Schwierigkeit farbiger Plastik und die Gefahr ihrer Anwendung, daß sie einen ganzen Künstler, einen fertigen, nicht gewöhnlichen Maler erfordert.

Die Ansprüche, die damit an den Bildhauer gestellt werden, sind nicht gering. Ich erachte aber, daß die größere oder geringere Mühe



HEINRICH MISSFELDT KAUERNDES MÄDCHEN
Münchener Jahresausstellung 1907



ADOLF HELLER BILDNIS
Münchener Jahresausstellung 1907

in der Arbeitsleistung mit dem Wesen der Kunst nichts zu tun habe. Heute bescheidet sich der Künstler leider allzuleicht mit der Rolle des Modelleurs. Die Bewältigung der Holz- oder der Marmortechnik schätzt er nicht so sehr als schwierig, wie als seiner unwürdig. Aber zugestanden, daß mit der Herstellung des Modells die eigentliche künstlerische Arbeit des Bildhauers getan sei: soll der Steinmetz das letzte Wort beim Kunstwerk zu sprechen haben? Es ist nicht zu glauben, daß der Grieche von seinem Marmorblock, dem er so hohe formale Harmonie gegeben hatte, zurückgetreten sein solle, ohne innezuwerden, daß jetzt die feinere und lockendere Aufgabe für ihn erst begann. Eben diese Empfindung, dieses höhere Pflichtgefühl für sein nacktes Werk der Form muß heute im Bildhauer erwachen, damit er einen letzten Schritt zu seiner eignen Vollendung und zur Erhöhung unserer Kultur tue.

Die Forderung der farbigen Plastik legt noch einige andere Fragen nahe, die der Untersuchung sehr würdig wären, vor allem die der Aufstellung der Plastiken im Freien, die Bedeutung der Nischen oder des architektonischen Hintergrundes. Ich meine, diese Fragen lösen sich bei einigem Nachdenken leicht und bedürfen hier keiner eingehenderen Behandlung. Wichtiger ist hier wohl die nach der Schätzung der (farbigen!) Plastik gegenüber der Malerei bei den Griechen. Wenn der fast vollständige Untergang der griechischen Malerei uns auch keinen Schluß auf ihren ehemaligen Stand gestattet, so darf doch angenommen werden, daß er der Plastik kaum nachgegeben hat. Und doch glaube ich, daß diese als darstellende Kunst höher geschätzt wurde als jene, schon in Hinsicht auf die größeren handwerklichen Schwierigkeiten und die höhere Leistung an Arbeit. Es entsprach dies meines Erachtens ganz dem realen Wesen der Griechen. Wenn dies als wahr anzunehmen ist — ob dann diese Schätzung nicht gerade für die Porträtplastik von besonderer Bedeutung — auch wirtschaftlicher Art! — gewesen sein mag? Ein anderes war es, eine flachgemalte Tafel, ein andres, eine Vollplastik in natürlicher Bemalung zu haben. Nicht nur Material und aufgewandte Arbeit, auch die größere Dauerhaftigkeit äußeren Einflüssen gegenüber könnten solche Höherwertung veranlassen und rechtfertigen. Sind dies am Ende auch nur Vermutungen, so haben sie doch kaum etwas Unwahrscheinliches an sich. Für unsere Zeit aber steht fest, daß die Plastik hinter der Malerei zurücksteht, nicht nur in der Zahl ihrer Werke, sondern auch in der Schätzung bei Laien wie bei Kennern. Wer findet einen zureichenden Grund dafür? Und wenn sie die aristokratische Kunst kat'exochen genannt wird — ob das nicht geschieht, weil sie schwer dem Verständnis und der tauglichen Kritik zugänglich ist und durch ein Fremdes oder Befremdendes unsere Neigung zurückweist, durch das Rätselhafte, das in der zwingenden Macht der Form liegt im Verein mit Einfarbigkeit, für die wir weder einen Sinn, noch eine vernünftige Erklärung finden? Es ist nicht anders möglich: Das einfach und naiv empfindende Volk muß die Abwesenheit aller natürlichen und lebendigen Farben, die es sonst an den Gegenständen sieht, an den plastischen Werken als etwas ihm Unverständliches, Sinnloses auffassen; es muß wähnen, man wolle ihm etwas ganz Besondres damit sagen und siehe: Man sagt ihm damit gar nichts! Zu diesem



PHILIPP OTTO SCHAEFER DER ABEND
Münchener Jahresausstellung 1907

naiv fühlenden Volke gehören nun aber auch die mittleren und höheren Stände, die die Mittel und am Ende auch die Lust hätten, ihr Bild als Büste den Nachkommen zu überliefern. Gestünde man ihnen die Farbe zu, wie sie im Leben sie überall sehen, sie fänden rasch ein Verhältnis zur Plastik, das sie jetzt nicht haben. Denn man ermesse, wie sehr die Farbe zu bestechen, wie leicht und freundlich sie zu überreden versteht. . . .

Und nun verlangen die Bildhauer für ihre Werke mehr Beachtung, tieferes Verständnis, Geschmack und werktätige Neigung beim Publikum! Wollen sie mit ihrer Forderung nicht zuvor zu den Künstlern gehen: zu den Malern? Alljährlich veranstalten diese ihre Ausstellungen und richten sie ein nach allen Regeln, Gesetzen und Forderungen der Harmonie, der Zusammenstimmung, der intimen Anordnung, daß jeder Gegenstand an dem ihm gebührenden Platze steht und keine Farbe die andre beeinträchtigt, beunruhigt oder sonstwie boshaft stört. Und: Farbe! und: Farbigkeit! ist die höchste Losung. Da tun denn auch die Plastiker tapfer mit. Farblos, nein: einfarbig ist ihr Gesellschaftskleid, wo ringsher alles bunt und farbig prunkt. Und jedermann (die Maler voran!) findet einen kaltweißen Marmor mit seinen falschen Lichtern, oder eine pechschwarze Bronze mit ihren durch Reflexe zerrissenen Schatten, ihrer düsteren Lokalfarbe und ihren wichseglänzenden Spiegelungen hochgeeignet, sich in die wohlabgewogene Harmonie der ganzen Ausstattung einzufügen! Die Maler hätten es in der Hand, die Polychromie der Plastik zu fördern; sie haben in ihren Ausstellungen die Macht: warum nützen sie sie nicht? . . .

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

MÜNCHEN. Secession. Die Winterausstellung wird auch dieses Jahr nur aus drei großen Kollektionen bestehen. Von Professor ALBERT VON KELLER werden alle Hauptwerke vereinigt sein, so daß ein erschöpfender Ueberblick über das gesamte Schaffen des Künstlers geboten wird. Im Anschluß hieran wird eine Gedächtnisausstellung des leider so früh verstorbenen Malers PHILIPP KLEIN arrangiert werden und den Schluß bildet eine große Kollektion des Tiermalers CHARLES TOOBY. Die Ausstellung wird Ende Dezember beginnen und bis Anfang Februar 1908 dauern.

VENEDIG. Laut der uns zugegangenen zweiten Verkaufsliste beliefen sich die Verkäufe auf der Internationalen Kunstausstellung am 31. Juli auf Lire 368067.—



Münchener Jahres-ausstellung 1907

GEORG SCHUSTER-WOLDAN
MÄDCHENBILDNIS

BERLIN. Herr Dr. Walther Gensel bittet uns um Aufnahme der nachstehenden Ausführungen in Abwehr eines in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« gegen ihn gerichteten Angriffs:

In der Nummer vom 15. April dieser Zeitschrift habe ich einige sehr scharfe Worte gegen, den jetzt von gewisser Seite zu einem der Heroen der modernen Kunst erhobenen, Toulouse-Lautrec ausgesprochen und dafür manchen warmen Glückwunsch, aber auch manche Angriffe erhalten. Auch auf diese war ich gefaßt, nicht aber darauf, daß der gehässigste von dem Herausgeber von »Kunst und Künstler« ausgehen würde, von einem Manne, dem ich einen solchen ihn selbst erniedrigenden Ton nie zugetraut hätte, und daß ein Blatt wie die »Münchner Neuesten Nachrichten« einen solchen Schmähartikel gegen einen früheren Mitarbeiter abdrucken würde.

Nächst Meier-Graefe habe ich meines Wissens als einer der ersten in Deutschland auf den Künstler aufmerksam gemacht und bin auch als Beamter warm für ihn eingetreten. Aber je länger ich mich mit ihm beschäftigte, desto klarer wurden mir auch seine Schwächen. Und gerade die Illustrationen des Heymelschen Artikels, der übrigens erschien, als der meinige längst gedruckt war, beweisen aufs deutlichste die Einseitigkeit und den Manierismus dieses hochbegabten und unglücklichen Mannes, auf den das Wort »entartet« paßt wie auf keinen Andern. Daß ich kein »Mucker« bin, weiß jeder, der auch nur einige meiner Bücher und Aufsätze gelesen hat. Aber gerade, wenn wir den Kampf mit den Dunkelmännern erfolgreich führen wollen, müssen wir energisch allen wirklichen Schmutz ablehnen.

Um jegliches Mißverständnis unmöglich zu machen, versichere ich noch einmal, was eigentlich selbstverständlich sein sollte: Daß ich weder Herrn Heymel noch den Inhabern von Gurlitt zu nahe treten, sondern nur den Finger auf eine Wunde unserer Zeit legen wollte, die aus mißverstandener Achtung vor der Freiheit der Kunst auch das Perverse und Ekelhafte schützen zu müssen vermeint. Diese Erklärung glaubte ich den Lesern der »Kunst für Alle« schuldig zu sein. Daß ich auf die grotesken Schmähungen des Herrn Scheffler nicht eingehe, versteht sich von selbst.

PARIS. Die berühmte Gemäldesammlung Rudolf Kann ist von den Londoner Kunsthändlern Duveen Bros. um eine Million Pfund Sterling angekauft worden; die von deutscher Seite ausgegangenen Bemühungen, die Sammlung nach Deutschland zu bekommen, sind also auch in diesem Fall erfolglos geblieben.

BERLIN. In der neuen Ausstellung bei *Schulte* sind ein paar junge Berliner Landschafter ver-



CARLOS VASQUEZ UBEDA — HOCHZEIT IN ARAGONIEN

Münchener Jahresausstellung 1907



GILBERT VON CANAL — STIMMUNG BEI DORDRECHT

Münchener Jahresausstellung 1907

treten, FRITZ DOUZETTE, ERNST GENTZEL, FRANZ TÜRCKE, die ihre Schulung bei Friedrich Kallmorgen erhalten haben. Die ehrliche, treuherzige, von genialischen Tricks und Rezepten unbeirrte Art, mit der sie der Natur nahe zu kommen suchen, und ihr feines Gefühl für Farbe und Stimmung verdienen volle Anerkennung. Besonders gut gelungen erscheinen mir einige vor den Toren Berlins gemalte Aquarelle von Türcke. Außerdem enthält die Ausstellung unter anderm Bilder und Zeichnungen von dem in München lebenden Triestiner GINO PARIN, dessen entschiedenes Talent durch die schauspielerische Gebärde, mit der er es in Szene setzt, beeinträchtigt wird, und eine umfangreiche Kollektion von dem Dänen OSKAR MATTHIESEN, die uns aber nicht viel neues über den Künstler sagt, darunter ein großes älteres Bild ›Arbeitspferde an der Seine‹, Landschaftsstudien, dekorative Entwürfe und eine Anzahl Vorarbeiten zu dem vielbesprochenen Kolossalgemälde mit den nackt in die See reitenden schwedischen Offizieren. W. G.

NEUE DENKMÄLER UND BRUNNEN

HANNOVER. Das Rudolf von Bennigsen-Denkmal, das vor dem neuen Provinzialmuseum am Rande des Maschparkes sich erheben soll, ist im Bau und wird Anfang Oktober vollendet und enthüllt werden. Das Monument zeigt die sitzende Kolossalstatue des bekannten Parlamentariers auf gedrungenem Sockel; eine kräftige Säulenstellung schließt im Halbrund den erhöhten Denkmalsplatz ab, dessen Futtermauern nach der niedriger gelegenen Parkseite zu einem Wassersturze ausgebildet sind. Die Entwürfe, die in der Skulptur vom Bildhauer CARL GUNDELACH-Hannover, in der Architektur vom Architekten OTTO LÜER-Hannover herrühren, sind seinerzeit in einem allgemeinen unter deutschen Künstlern eröffneten Wettbewerbe gewonnen. — Ein figurenreicher Monumentalbrunnen soll im Rahmen der ihrer Vollendung entgegengehenden Rathausgruppe (Stadthaus mit zwei flankierenden Bureaugebäuden) aufgestellt werden und den Abschluß und Höhepunkt des reichen bildhauerischen Schmuckes bilden, der die innere und äußere Architektur dieses mit etwa zwölf Millionen Kosten errichteten Baues ziert. Der Brunnen, dessen Entwurf von einem hiesigen Bildhauer ausgeführt ist, wird auf der Terrasse an der Südfront des Rathauses Platz finden. Pl.

MÜNCHEN. HUBERT NETZERS Nornenbrunnen geht der Vollendung entgegen; mit den Arbeiten der Aufstellung ist schon seit einiger Zeit begonnen, die Enthüllung wird voraussichtlich im September erfolgen. Wir haben im Jahrgang 1904/05, Seite 187, das Modell des ausgezeichneten Werkes abgebildet.

ESSEN. Der von dem Münchener Bildhauer ULFERT JANSSEN geschaffene ›Hundertjahr-Brunnen‹ ist am 3. August enthüllt worden.

SPANDAU. Professor WILHELM WANDSCHNEIDER wurde mit der Ausführung des Denkmals, welches hier dem Düppelstürmer *Klinke* errichtet werden soll, betraut.

VERMISCHTES

HAMBURG. Im Februar d. J. hatte die *Hamburg-Amerika-Linie* zur Erlangung von drei Entwürfen für ein Plakat und ein Reklamebild eine Konkurrenz mit Preisen zu 3000, 2000 und 1000 M. ausgeschrieben. Die daraufhin eingegangenen 450 Entwürfe wurden im Kunstgewerbehaus *Hulbe* ausgestellt. Im Preisausschreiben waren Einhaltung einer begrenzten Druckfläche, Einbeziehung einer Abbildung des Dampfers »Fürst Bismarck« in die Zeichnung und Raum für die Inschrift gefordert worden. Man wird nicht fehl gehen, in diesen Forderungen einen erheblichen Grund für das unerfreuliche Ergebnis des Preisausschreibens zu erkennen. Witz und Geist lassen sich nicht gerne eine Schnürbrust aufzwingen. Unter den eingegangenen Entwürfen ist keiner, der sich künstlerisch oder in der Idee über die längst im Verkehr stehenden Dampfschiffreiseplakate erhöbe. Das schwimmende oder in den Helgen hängende Dampfschiff herrscht vor, nur vereinzelt findet sich eine entsprechende Landschaft als Rahmen. Daß die Preise auf lauter neue, der »Jungmoderne« angehörige Männer entfallen sind — GUIDO BOY in Hamburg, WILHELM WULFF in Eddelsen, Atelier GUSTAV DORÉN in Hamburg für Plakate; H. RATH in Werder und ULRICH HÜBNER in Travemünde — wäre sogar recht erfreulich, wenn ihre Arbeiten nur nicht die Frage all zu nahe rückten, ja, warum diese und nicht die anderen Arbeiten auch, die doch genau ebensoviel wert sind? So wie diese preisgekrönten Arbeiten sind, können sie nach überallhin als Ankündigung dienen. Und doch war in dem Preisausschreiben ganz besonders darauf hingewiesen worden, daß das Fahrziel des Dampfers »Fürst Bismarck« »Kuba — Mexiko« berücksichtigt werden sollte. Das haben m. E. sowohl die Wettwerbenden wie die Preisrichter übersehen, und so hat man sich wieder einmal eine gute Gelegenheit zur Einführung tüchtiger deutscher Kunsterzeugnisse in der Fremde ungenutzt durch die Finger gehen lassen. H. E. W.



FRANZ CLEVE TODESKUSS
Münchener Jahresausstellung 1907

NEUE KUNSTLITERATUR

Wilhelm Bode: Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. 2 Bände in je 5 Lieferungen. Berlin 1907 (Bruno Cassirer). (Die ersten 3 Lieferungen liegen vor, jede M. 25.—.)

Der Wert des großangelegten, prachtvollen Tafelwerks liegt besonders im mitgeteilten Stoff: Die Kleinplastik der italienischen Renaissance war seit Jahrhunderten das eigenste Gebiet der Sammler, und noch heute ist sie viel mehr zerstreut in großen und kleinen Sammlungen Europas als die Stein- und Tonbildwerke der gleichen Epochen. Wer aber kennt den Kunstmarkt und all die Schlupfwinkel des heutigen Denkmälervorrats besser als Wilhelm Bode? — Und da er nun, das ist das wichtigste, den großen, nur ihm bekannten Stoff bereits gegliedert hat nach Epochen, Schulen und Meistern, so treten Quattro- und Cinquecento, die toskanische, lombardische und venezianische Kunst als fest umschlossene Gruppen vor uns hin. Und mancher Künstler, von dem bis heute nur ein authentisches Werk bekannt gewesen, erhält hypothetisch eine Anzahl nah verwandter zugewiesen. In ihrer Gesamtheit aber geben diese ein Bild von seiner Künstler-Eigenart. Schließlich, als letztes sei es betont, die erhaltenen Kunstwerke der Bronze-Kleinkunst sind Masse gegen Masse genommen von höherer Qualität als Stein- und Terrakottaplastik jener Jahre. Ich meine, das wertvollere Material ist schuld daran. In kleinerem Format hat man zudem manches interessante Darstellungsproblem früher und kapriziöser gelöst und manches Thema überhaupt nur so versucht. Auch gibt's in der Renaissance — wie zu allen Zeiten wirklicher Kunstblüte — keine Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe: An die figürlichen Skulpturen schließen sich phantastische Leuchterträger, Türklopfer, Lampen, Glocken an. — Aus alledem ergibt sich, daß uns die »Bronzestatuetten« ganz neue Einblicke vermitteln, intime und sehr erfreuliche, in die Kultur und Kunst der Renaissance. In seiner schönen Ausstattung aber ist das ganze Werk selbst ein modernes Kunstwerk. F. S.

Julius Meier-Graefe, Corot und Courbet. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Leipzig. Insel-Verlag. M. 8.—.

Schon wegen der in dem Buch behandelten Künstler darf diese neue Publikation Meier-Graefe's auf viele Freunde rechnen. Ueberdies ist das Werk sehr reich illustriert und hat eine so lobenswerte, buchtechnische Form, innen und außen, daß man es wohl als ein erfreuliches Zeichen künstlerischen Bedürfnisses und Genießens ansehen könnte, wenn das Meier-Graefe'sche Werk schon der künstlerischen Form wegen vielfach begehrt würde. Der Inhalt des



Münchener Jahres-ausstellung 1907 ●

FERDINAND LEPCKE
BOGENSPANNERIN ●

Werkes steht im Reiz der Form kaum zurück. Nur spielt der Schriftkünstler mehr mit prickelnden Reizen — der Buchgestalter und Verleger gestaltete eine reizende Form durch ganz schlichte Mittel. Eines ist aber auf jeder Seite zwischen den Zeilen zu lesen: Meier-Graefe steht diesen Künstlern wirklich nahe, er kennt ihre Werke, als ob sie seine Privatgalerie ausmachten, und die ganze Umgebung der Künstler ist ihm vertraut, als ob er mit ihnen gelebt. So ist sein Buch über Corot und Courbet für viele angenehmer zu lesen, als sein Böcklin-Buch. Und das nicht nur, weil es weniger zersetzt als zusammenschließt. Das Buch ist wie ein Fest zu Ehren Corots, der so gern die Figuren seiner Bilder von Parkfesten und vom Theater zu Gaste lud.

Hugo von Reininghaus, Entwicklungserscheinungen der modernen Malerei. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann, brosch. M. 4.50, geb. M. 6.—.

Im Jahre 1900 erschien unter dem Pseudonym Hugo v. d. Palten ein Buch über ›die Malerei der Alten im Gesichtswinkel der Modernen‹, dem der Verfasser jetzt den vorliegenden, prächtig ausgestatteten Band folgen läßt. Er faßt in der ersten Abteilung unter dem Titel: die ›Wiederkunft des Gleichen‹ in der Malerei verwandte Richtungen von einst und jetzt zusammen, sieht für Veronese das Spiegelbild in Makart, für Rubens in Canon, für Botticelli in Burne-Jones, für Velasquez in Zuloaga und für Dürer in Klinger. Der Monumentalkunst sei durch Puvis de Chavannes ein moderner Stil erwachsen. In den einzelnen Stoffgebieten prallten die Gegensätze scharf aufeinander. Reininghaus sucht durch dieses Feststellen der Berührungspunkte der modernen mit der alten Kunst zu zeigen, wo sich unsere Künstler durchaus von der Tradition loslösen oder ihr epigonenhaft folgen, wo sie in gesteigerter Lebenskraft die Alten erreichen, ja diese übertreffen. Er läßt empfinden, was wir gewonnen oder verloren haben, was uns fehlt, was als überwunden und antiquiert, was als erstrebenswert zu gelten hat. Der mit den Dingen vertraute Leser folgt dem Verfasser mit Interesse in seine geistvollen Vergleiche, der Wißbegierige empfängt die reichste Fülle von Anregungen.

Die zweite Abteilung behandelt die Relation der modernen Gesellschaft und Kritik zur Kunstbewegung der Gegenwart. R. nimmt entschieden Stellung gegen Meier-Graefe im Falle Böcklin. Man dürfe Manets ›Blumenstück‹ nicht mit Böcklins ›Abenteurer‹ vergleichen. Warum dann nicht auch, frägt R., mit Liebermanns ›Samson und Delila‹? Die Negation Böcklins schließe ein Stück modernen Geisteslebens in sich und verleugne das Beste unserer Kunst, das ›visionäre Moment‹. Der letzte Abschnitt bringt ein Resümee und allgemeine Gesichtspunkte. Es fallen scharfe Schlaglichter auf unseren Kunsthandel, die Kritik, das Sinnlich-Ueberreizte unserer Kultur, dem der wahre Künstler als Lehrer die Wege des Gesunden weisen sollte u. dgl. m. Reininghaus macht den Versuch, eine auf empirischem Wege gewonnene Malerästhetik in ihren Grundzügen festzulegen und damit Perspektiven zu eröffnen, ohne ins Doktrinäre oder Dogmatische verfallen zu wollen. Er behandelt zuerst die physiologischen Momente, d. h. die natürlichen Entstehungsursachen und materiellen Lebensbedingungen, die als treibende Kräfte oder materielle Hemmnisse ins Gewicht fallen, wie der Dilettantismus, die Technik, das Stilisieren, die Secession, die unabsehbaren Stoffgebiete der modernen Kunst, endlich den merkwürdigen, vergeblichen Kampf des ›Großherzogs von Gerolstein‹; ferner den weltflüchtigen Zug der Malerei, der überleitet zu dem psychologischen Gehalte unserer Kunst, dem ein gemeinsamer metaphysischer Zug eigen ist, jenes Chaos von Gedanken, Anschauungen und Impressionen, denen gegenüber eine scharf analysierende, nicht zersetzende, sondern neu schaffende Kritik nottäte. Von Lessing ausgehend sieht Reininghaus einen charakteristischen Zug unserer Kunst in der Abkehr vom Transitorischen, d. h. von jeder äußerlichen Aktualität, wodurch die Künstler in allen Stoffgebieten zur Verinnerlichung, Vertiefung und Intensität der Empfindung gezwungen werden. Dadurch vornehmlich komme ein Idealtypus zustande, entgegen jener Richtung, die in der brutalen Wiedergabe der Natur jeden übersinnlichen Einschlag radikal negiert, dem reinen Häckelianismus in der Kunst. — Die Fülle der hier kurz und lückenhaft aufgezählten Gesichtspunkte, von der man im Inhaltsverzeichnis keine Ahnung bekommt, läßt es wünschenswert erscheinen, daß der Verfasser seinen Schriften in Zukunft außer dem Künstlerverzeichnis auch ein Sachregister beigäbe. J. S.

Hausbuch deutscher Kunst. Ein Familien-Bilderbuch in 375 Abbildungen, zusammengestellt und herausgegeben von EDUARD ENGELS. Stuttgart & Leipzig 1907. Deutsche Verlagsanstalt. M. 10.—.

Kunstgeschichten brauchen wir nicht für jeden Erwachsenen — aber was uns fehlt sind gute Bilderbücher deutscher Kunst, an denen Große so viel und so persönlich selbständigen Genuß finden können, wie an irgend einer Dichtung, irgend einer Anthologie ohne gelehrte Kommentare. EDUARD ENGELS hat uns in seinem ›Hausbuch deutscher Kunst‹ ein solch erwünschtes Buch gebracht. Es bedeutet, wie die ›Klassiker der Kunst‹ des gleichen Verlags, eine Erlösung vom Kunstdrill. — Ich kann mir kein angenehmeres Werk für selbständige Natur- und Kunstgenießer denken, als so eines wie Engels Hausbuch. — Für die Sommerfrischen ist's besser als ein ganzer Handkoffer voll ›Anweisungen zur Betrachtung‹. Die Bilder sind nicht historisch, sondern gegenständlich zusammengestellt. Daß man doch wieder sich getraue, auf den Gegenstand des Bildes auch zu achten — und daß man doch einsehe, der Dichter ist mehr wert als der Abschreiber. — Man schaut in das Buch wie in eine alte, liebe Landschaft, die täglich uns wieder neu und frisch erscheint und macht. Das Werk empfehlen heißt eintreten für ein beschauliches Genießen, für Sammlung und Stärkung der Genußfähigkeit des Einzelnen, durch leichten Zwang zur Konzentration. Dr. E. W. B.

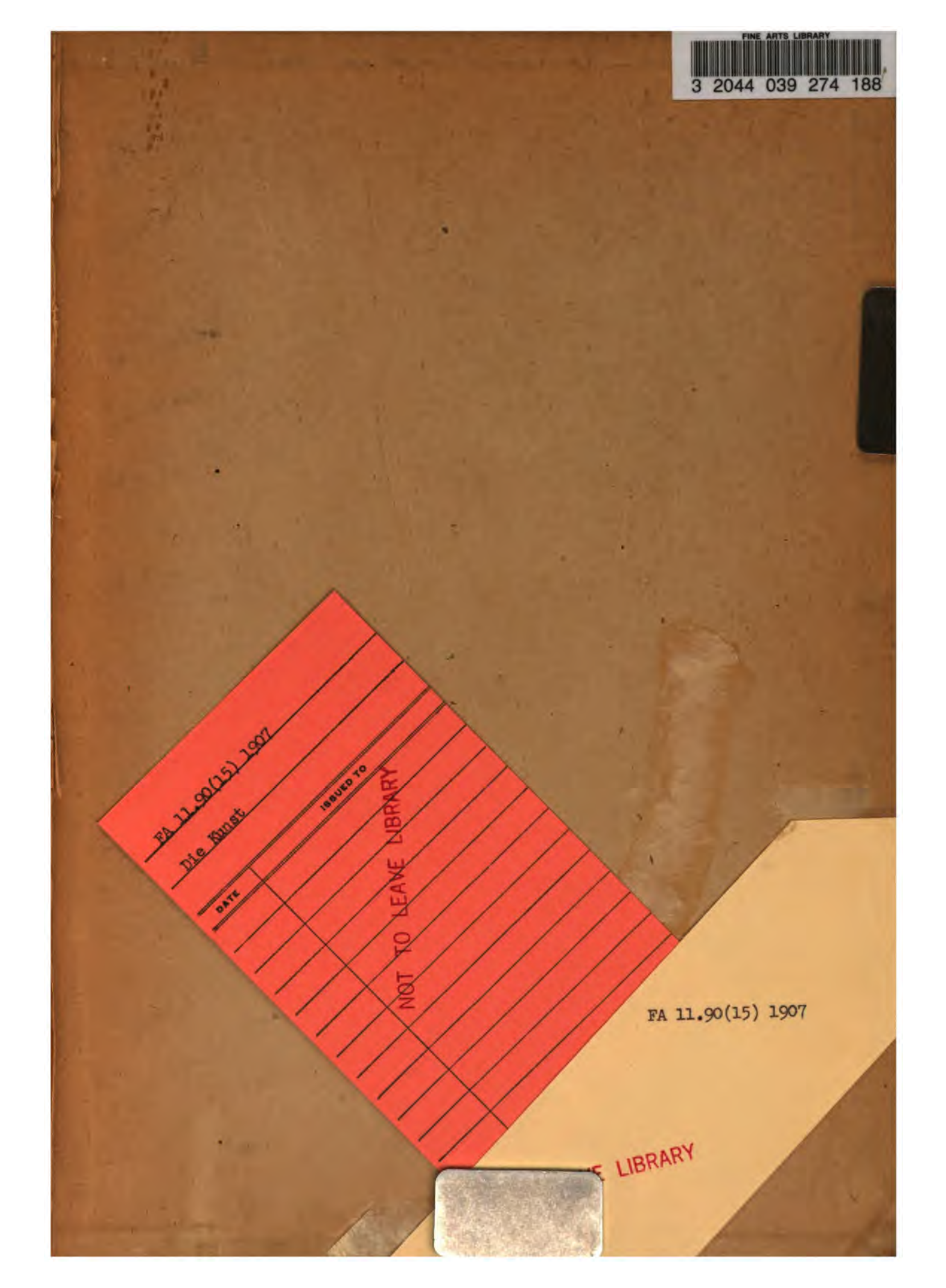
JENA. Die Universität Jena hat den Genfer Maler FERDINAND HODLER mit der Ausführung eines großen für ihren Neubau bestimmten Gemäldes beauftragt.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Der Maler und Radierer FRITZ HEGENBART wurde vom Großherzog von Hessen nach Darmstadt berufen. Es wird dem Künstler ein Atelier im Schloß eingerichtet.

GESTORBEN: in New York der Bildhauer AUGUSTUS ST. GAUDENS; in Campina (Rumänien) der Maler GRIGORESCU, wohl der im Ausland bekannteste rumänische Maler, im Alter von 69 Jahren; in Berlin am 10. August der frühere Präsident der Akademie der Künste, Architekt Geheimrat Professor HERMANN ENDE im Alter von 78 Jahren; er war seit 1874 Mitglied der Akademie. Von den zahlreichen öffentlichen Bauten, die er leitete, sei im besondern das Berliner Museum für Völkerkunde genannt.

Redaktionsschluß: 13. August 1907 Ausgabe: 29. August 1907
Für die Redaktion verantwortlich: F. SCHWARTZ
Verlagsanstalt F. BRUCKMANN A.-G. — Druck von ALPHONS BRUCKMANN. — Sämtlich in München


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 274 188
FA 11.90(15) 1907
Die Kunst
ISSUED TO
DATE
NOT TO LEAVE LIBRARY
FA 11.90(15) 1907
LIBRARY

